غالى شكرى

الرّواية العربيّة فى رحلة العذاب

الناشر
عالم الكتب
٣٨ عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
ت : ٥١٤٠١

الرّواية العربيّة في رحلة العذاب

الطبعة الأولى
١٩٧١

الى ذكرى أمي

مقدمـــة

استطاعت الرواية العربية خلال الستينات من هذا القرن ، أن تحرز نجاحا حقيقيا فى التغلب على مجموعة من المشكلات التى لاحقتها منذ نشأتها إلى وقت قريب. ولاشك أن المناخ الاجتماعى الذى صاحب أدبنا الحديث إبان السنوات العشر الأخيرة ، كان له أكبر الفضل فى بلورة الانطلاقة الفكرية والفنية التى جسدتها آدابنا المعاصرة بمختلف أشكالها . ومع هذا تبقى الطاقات الخلاقة لكتابنا عاملا رئيسيا فى تطوير التقاليد الفنية .

وقد كانت من المشكلات الهامة التى تصدت لها الرواية العربية خلال العشرين عاما الماضية ، مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعى والقيمة الجمالية التى لا ينبغى إهدارها . . فهذا التوفيق يخلق همزة الوصل السحرية بين الكاتب والقارىء . ولقد خاضت الرواية الواقعية العربية — لحل هذه المشكلة — نضالا عنيفا على جبهتين : ناضلت الاتجاه الرومانسى المزدهر آنذاك على أيدى كتاب كبار من أمثال يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله ، وناضلت الاتجاه التقريرى المباشر الذى كان لا يزال وليدا يتعثر فى خطواته الأولى على أيدى عبد الرحمن الشرقاوى وحنا مينه وغيرهما . تمكنت الرواية العربية بعدئذ من استيعاب الواقع الجديد استيعابا يتسق مع روح العصر . وكانت رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ عام ١٩٥٩ بداية جهد كبير بذله الروائيون العرب فى تطوير الرواية الواقعية . وقد أثبتت أعمـــال حنا مينه التالية لروايته القديمة «المصابيح الزرق» أن الواقعية منهج فى التفكير ورؤيا للواقع تتباين أساليبها الفنية تباينا يتفق والتجربة الإنسانية التى يتناولها الكاتب بالتعبير ، كما نلاحظ على روايتيه «الشراع والعاصفة» و «الثلج يأتى من النافذة» .

وكانت المشكلة الثانية التى استطاعت الرواية العربية أن تتغلب عليها فى الستينات هى المزاوجة بين الطابع الخاص والمحلى والنزعة الإنسانية الرحبة التى تتجاوز مع أحلام البشر وآلامهم أينما وجدت . ويعتبر يوسف إدريس فى رواية «الحرام» رائدا للخطوة الأولى فى هذا الصدد ، فقد تمكن من أن يقوم برحلة خصبة فى

أعماق الريف المصرى وعمال التراحيل جنبا إلى جنب مع استكشاف أغوار الذات الإنسانية فى كيان أولئك المسحوقين . وكذلك تعد رواية « رجال فى الشمس » لغسان كنفانى ورواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ورواية « أربعة أفراس حمر » ليوسف حبشى الأشقر ورواية « صراخ فى ليل طويل » لجبرا إبراهيم جبرا من العلامات الباقية فى هذا الطريق .

وكانت المشكلة الثالثة التى واجهتها الرواية العربية المعاصرة هى إيجاد الشكل الملائم للمضمون الجديد . وهنا نجد أن جيلا جديدا من كتاب الرواية الشباب قد خلق ما يمكن تسميته بالموجة الجديدة فى أدبنا الحديث . كانت الظروف التى يتم فيها التحول الاجتماعى فى بلادنا — ولا تزال — بالغة الاضطراب والتعقيد بحيث جاءت التجارب الفنية الأولى لهذا الجيل على درجة كبيرة من الاضطراب والتعقيد أيضا . . فقد ظن بعضهم أن نغمة الحزن التى تصل أحيانا إلى حافة اليأس فى الأدب الغربى المعاصر ، هى النغمة الصالحة لتجديد الرواية العربية . ومن ثم راحوا ينهلون من مسرح العبث والشعر الميتافيزيقى والرواية المضادة أدواتها التعبيرية . ولكن البعض الآخر حاول أن يجد فى حزن بلاده معنى آخر ، لابد وأن يكتشف شكله الخاص . حينئذ أقبلت روايات عبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وحليم بركات وتيسير سبول وغيرهم تمد جذورها إلى أعماق التربة العربية وتحاول أن تصطنع همزة وصل بين أحدث منجزات التكنيك المناسبة لأحدث رؤى الواقع .

ولا تزال هناك مشكلات عديدة أمام الرواية العربية الحديثة تتطلب الصدق والمثابرة من كتابنا فى التصدى لها وإيجاد الصيغ الكفيلة بحلها . وهذا الكتاب هو مجموعة من الدراسات التى نشرت من قبل منفصلة عن بعضها البعض وفى فترات متباعدة (بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٥)(*) ولكنى اعيد نشرها الآن بين دفتى مجلد واحد لأنها تسجل خطوات مرحلة فى تاريخنا الروائى تكاد تلفظ أنفاسها الأخيرة وهى مرحلة هامة رغم كل ما يبدو على أجزاء فيها من تخلف الفكر والفن ،

(*) باستثناء مقالين كتبا عام ١٩٧٠

ذلك أنها قد تفسر لنا بعض السمات الباقية حتى هذه اللحظة فى الأعمال الروائية الجديدة ، وكأنها رواسب تغالب الزمن .

قد يعترض الكثيرون على الغالبية العظمى من الكتاب الذين تناولت إنتاجهم فى هذه الدراسات بحجة أنهم لا يمثلون « حاضر » الرواية العربية ، وقد يعترض آخرون على غياب كتاب آخرين أولى فى نظرهم بالدراسة والتقييم . وردى على الاعتراض الأول أنه ما من كاتب كان له أثره الملحوظ فى إحدى المراحل إلا ويستحق المواجهة ، حتى ولو كان أثره محصوراً فى نطاق الظاهرة الاجتماعية لا فى إطار الظاهرة الجمالية . وردى على الاعتراض الثانى أننى بهذا الكتاب أستكمل مجموعة الآراء التى أبديتها حول مسار الرواية العربية فى مؤلفاتى الأخرى، وبخاصة فى « المنتمى » و « ثورة المعتزل » و « أزمة الجنس فى القصة العربية » و « أدب المقاومة » .

وبعد ، فإنى أرجو للاتهام التقليدى لأبناء جيلى من النقاد بأنهم لا يعيرون الأجيال السابقة من الكتاب التفاتا ، أن يكون قد ووری التراب . . فالعبء الرئيسى الآن هو استنبات الرؤى الجديدة بعد حرث الأرض لها وإعداد المناخ الصالح لنموها وتعهدها بالخصب والازدهار .

غالى شكرى

أدب الثورة بين الحلم والواقع

عندما تكون الثورة جنينا فى مخيلة الشعوب أو الأمة .. إلى أى مدى يستطيع الادب أن يحدد ملامح هذا الجنين غير الواضحة ؟ بمعنى آخر : كيف يجسد الفن الأدبى « حلم » الثورة ؟

هذا هو السؤال الأول الذى ينبغى أن نطرحه فى كل مرحلة ثورية جديدة يجتازها مجتمعنا ، فالإجابة عليه سوف تطرح المزيد من الأسئلة : أية ثورة نعنى ، وأى شعب ، وأى مجتمع ، وأى أمة .. إلى مالا نهاية له من التساؤلات الحية المثمرة التى تعود فتتفاعل مرة أخرى مع الإجابات الممكنة .. ومن خلال هذه الدورة الجدلية فى ملحمة السؤال والجواب نزداد غنى وخصوبة ، لاننا سنتشبع حينذاك بكافة إمكانيات القلق الحافز إلى التقدم .

* * *

إن الكاتبة الأمريكية هاريت بيتشر ستو لم تتصور قط أن روايتها الوحيدة « كوخ العم توم » يمكن أن تساهم فى اشعال نيران الحرب الأهلية فى الجنوب . ونحن أيضا لانستطيع أن نغامر بالقول بأن هذه الرواية أشعلت نيران تلك الحرب .. ولكن مالاريب فيه أن « كوخ العم توم » كانت إيذانا صريحا بأن ثمة « شيئا ما خطأ يحدث » كما يقول الانجليز ، كانت ارهاصا وجدانيا عميقا بما ستكتوى به القلوب والعقول فى القريب. إن الدور العظيم الذى قامت به « كوخ العم توم » أنها أيقظت الضمير الأمريكى على بشاعة المأساة التى تقترفها الحرية الأمريكية فى جنوب الولايات المتحدة . ويقظة الضمير هذه هى غاية مايهدف إليه أدب الثورات. فلست أعتقد أن هذا الأدب هو مجموعة من المنشورات السياسية المهيجة للرأى العام . إن هذه المنشورات سواء كانت شعرا أو قصصا لاتخاطب سوى العواطف القريبة السريعة الزوال فهى قد تؤجج نيران مظاهرة فى الطريق ، أو تدفع مجموعة من البشر إلى إتيان عمل حماسى .. ولكنها تظل فى هذه الدائرة الضيقة فى نطاق الحصار العنيف من اللحظة الزمنية العابرة . أما الأدب الحقيقى الذى يتسم بالصدق والاخلاص والعمق والبساطة ، فهو الذى يخاطب أبعد الأعماق غورا فى وجدان الإنسان حيث يستقر فى تجاوب حار مع تفاعلات هذا الوجدان وصراعاته المختلفة. ومن ثم يحدث

هذا الشيء الذى أدعوه بيقظة الضمير لأنه لايتم على المستوى الفردى العابر ، وإنما فى مستوى الشعب أو المجتمع أو الأمة .. إذا كان الضمير الإنسانى هو مجموعة القيم الإنسانية المشتركة بين البشر . ولهذا يصبح هذا اللون من الأدب « أدب الثورة » إذا كانت الثورة تجسيدا لأحلام شعب أو مجتمع او أمة ، وليست نزوات فردية عارضة .

وهكذا نستطيع أن نعتبر « الأم » لمكسيم جوركى من أدب الثورات ، لا لأنها مليئة بالخطب السياسية فهذا الجانب هو أضعف النقاط فى هذه الرواية بل لأنها عالجت الوضع التاريخى المتأزم فى روسيا القيصرية بعين الفنان التى ترى الانعكاسات العاطفية للأزمة فتصور التمزق والتهرؤ والحنين إلى عالم جديد .. دون أن تصمم هذا العالم بعين المفكر السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى .. إن الفنان يستوعب السياسة والاجتماع والاقتصاد فى وحدة أيديولوجية كاملة . ولكنه يعود إلى صياغة العمل الفنى فى المستوى الذى يخاطب كينونة الإنسان فى أغوارها العميقة .

* * *

إن المقابلة بين عمل « ستو » وعمل جوركى تقيم جسرا قويا بين أدب الثورات كله منذ فجر التاريخ إلى الآن . كما أنها تقيم سدا منيعا فى نفس الوقت بين آداب الثورات المختلفة . الجسر العظيم الذى يمكن إقامته بين أدب الثورات ، هو أن هذا الأدب يحمل فى أحشائه حلما جماعيا بالتغيير ، وأن هذا الأدب يستبطن فى ثناياه إرادة جماعية فى التقدم ، وأن هذا الأدب يشارك بالفعل فى إيقاظ الضمير الجماعى على إحدى مناطق التعاسة البشرية . غير أن الحلم الجماعى والارادة الجماعية كلاهما قد يكون متوسدا قلوب مجموعة من النبلاء أو البرجوازيين أو العمال أو الفلاحين .. ومن هنا تختلف كل ثورة عن الأخرى ، وبالتالى آداب الثورات المختلفة . فرواية ستو تنضح بالألم العميق من « سوء المعاملة » التى يلقاها السود فى الجنوب الأمريكى ، فهى تجسد ظلما فادحا يقع على كاهل العبيد . ومن ثم فهى ترمى بعدالة « ما » تؤدى إلى « حسن المعاملة » لا أكثر .. أى أن ثورية بيتشر ستو ترمى إلى إيقاظ الضمير الأخلاقى الديمقراطى بين مواطنى الولايات المتحدة حتى تتوقف « المهزلة » أو « الكارثة » أو « المأساة » التى يعيش فيها المواطنين السود . فإذا

تذكرنا أن الحرب الأهلية الأمريكية التى تلت صدور الرواية هى ثورة ديمقراطية فى جوهرها .. أيقنا أن طبيعة الحلم الذى نما وترعرع فى وجدان ستو كان مطابقا لطبيعة الحلم الذى راود الشعب الأمريكى فى الجنوب ، وهو المساواة الديمقراطية العادلة بين جميع أفراد هذا الشعب على اختلاف ألوانهم فى حدود النظام القائم. ويعنى ذلك أن النظام الأمريكى فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة كان بعيدا كل البعد عن دائرة أحلام ستو، ولذلك تعد روايتها من أعمال أدب الثورة الديمقراطية .

* * *

أما جوركى فكان يعالج قضية أخرى فى مجتمع مختلف . كانت أحلام المجتمع الروسى منذ أواخر القرن التاسع عشر هى الخلاص من النظام القيصرى . ولكن أحلام هذا المجتمع لم تكن على درجة واحدة من التجانس ، لأن المجتمع بطبيعته ليس على درجة واحدة من التجانس . لهذا كانت هناك إرادة جماعية فى التغيير والتقدم ، ولكن هذه الإرادة كانت لها موجاتها الثورية المختلفة . إحدى موجاتها توقف أحلامها عند حدود الأنظمة الأوربية فى الاقتصاد الرأسمالى والشكل الديمقراطى فى الحكم ، بينما كانت أكثر من موجة أخرى تحلم بنظام مختلف عن القيصرية والبرجوازية الأوروبية على السواء ، كانت تحلم بأنهاء عبودية الإنسان فى جميع صورها إنهاءا تماما . وكان جوركى أحد أبناء هذه الموجة العظيمة التى سارت مع بقية الموجات الراغبة فى التغيير أمدا قصيرا من الوقت حتى استطاعت فى نوفمبر ١٩١٧ أن تفتح صفحة جديدة تماما فى تاريخ الإنسان ، تلك هى صفحة المجتمع الاشتراكى الأول فى روسيا السوفييتية . ومن هنا كانت «الأم» هى حلم الثورة الاشتراكية الذى طبع وجدان جوركى ببصمات الإرادة الروسية للشعب العامل. الإرادة العملاقة فى تغيير جذرى من الأساس . ولذلك تعد الأم من بواكير أعمال أدب الثورة الاشتراكية .

وعلى طول الطريق العظيم لثورات الشعوب ، ثورات النبلاء والعبيد ، ثورات البرجوازيين والعمال والفلاحين ، تتراءى لنا الثورة حلما أبديا عميق الجذور فى وجدان الأدباء على اختلاف جنسياتهم وعصورهم : من ديكنز إلى شللى فى الأدب الانجليزى ومن هوجو إلى سارتر فى الأدب الفرنسى ، ومن

تولستوى وديستويفسكى إلى تشيكوف وجوركى فى الأدب الروسى . ومن بيتشر ستو إلى دوس باسوس وابتون سنكلير وآرثر ميللر فى الأدب الأمريكى . . إلى بقية هذه القائمة التى لا تنتهى ما دام هناك إنسان وأدب .

* * *

فأين تقع الثورة المصرية من أحلام أدبائنا ؟ .

منذ نهاية القرن التاسع عشر ، والمجتمع المصرى يعانى مرارة التحالف غير المقدس بين القوى الرجعية والقوى الاستعمارية المهيمنة على مقاليد الأمور . وبالرغم من أن الشعب المصرى لم يستسلم لحظة واحدة أمام هذه القوى التى تكبل إمكانيات وجوده بأغلال قاسية لا ترحم . . إلا أن « الخراب » الثقافى والفكرى الذى ألم بنا على يد الاحتلال تارة والرجعية المحلية تارة أخرى ، كان له أثر ضخم فى تعويق وجداننا الفنى عن الانطلاق . فالمحاولات الساذجة فى المسرح والشعر التى رافقت بعض خطوات تاريخنا الثورى كانت مدى هزيلا لما يعتلج به صدر شعبنا من ثورة متأججة لم تستنفد طاقتها المغريات أو التهديدات . بل أن نكوص هذه الثورة فى التطبيق منذ عمر مكرم إلى أحمد عرابى لم تنل من « أمل » هذا الشعب فى الخلاص . أكثر من ذلك أن ثورة ١٩١٩ نفسها لم تنجح نجاحا كاملا بالرغم من عظمة التضحيات التى قدمها هذا الشعب ، فلم يؤد ضعفها أو فشلها من بعض النواحى فى هزيمة « الأمل » المتوهج بين ضلوع الشعب ، بعماله وفلاحيه ومثقفيه والقطاعات المتباينة من البرجوازيين وأشباه الاقطاعيين ، فقد كان الاستقلال هو المطلب العاجل الملح الذى يربط بينهم جميعا . ولهذا كان « الحلم » الذى تجسده أعمال الأدباء من شعراء وقصاصين : هو الثورة الوطنية الديمقراطية . ولقد كان الفكر الثورى الذى رافق ثورة ١٩١٩ وما تلاها من سنوات العذاب من أهم العناصر التى شاركت فى صياغة الحلم الثورى الجديد . إن كتابات سلامة موسى والعقاد وطه حسين هى المشعل الذى أضاء الطريق أمام أدباء الجيل ، فكان ثلاثتهم إلى جانب تنديدهم بالاستعمار والاقطاع ، يعملون على إرساء التقاليد الديمقراطية فى الآداب والفنون ، فيؤكد سلامه موسى على استقلالية الشخصية المصرية ويطالب الأدباء بأن يحددوا أبعاد هذه الشخصية فى القصة والمسرح ، ويستخدم العقاد فى منهجه النقدى أساليب المدرسة الانجليزية التى قادها هازلت ووردزورث

وذلك كى نستبعد من جماليات العمل الأدبى ، الشموخ اللفظى والرنين الأجوف والتعالى فى أبراج من العاج ، ويتخصص طه حسين فى استيراد التراث اليونانى العظيم الذى يجعل من الديمقراطية جوهر الحياة الحرة . وكان لهذه الدعوات الفكرية أثرها فى توجيه الحركة الأدبية نحو استلهام « روح » الثورة الوطنية الديمقراطية .

٭ ٭ ٭

على أننى لست أهدف هنا إلى تتبع الخطوط التفصيلية لحركة التزاوج بين الأدب المصرى والثورة المصرية ، فهذا موضوع كبير أرجو أن يتاح لى بحثه فى كتاب مستقل . ولكنى أريد أن أسلط بعض الأضواء على « المنهج » الذى كان يسود الأعمال الأدبية — بعضها بمعنى أدق — حين جسدت « حلم » الثورة التى أعلنت عن نفسها منذ سنة ١٩١٩ إلى أن توجت هذا الإعلان بانتصارها الحقيقى فى سنة ١٩٥٢ .

إذا تفحصنا الجيل الحالى من الكتاب المصريين لاحظنا أن نشأته الأدبية بدأت مع نشوب الحرب العالمية الثانية أو قبلها بقليل . وفى ذلك الوقت كانت الحرب تنعكس على بلادنا بويلات الدمار الاقتصادى المذل ، واغتيال الحريات الديمقراطية للشعب ، واعتلاء طغمة من عملاء الاستعمار والرجعية المحلية عرش السلطة السياسية . ولهذه الأسباب مجتمعة كانت النغمة الأساسية فى أدب تلك الفترة هو الإلحاح على أزمة الحرية ، سواء كانت تعنى خلاصا أبديا من الاستعمار الأجنبى أو تعنى انفلاتا نهائياً من قبضة الاستبداد الداخلى : النجمتان اللامعتان فى راية الثورة . أى أن الوطنية والديمقراطية هما أعرض جبهة ممكنة من كتاب تلك المرحلة ، ففى مجال الشعر تستطيع أن تلمح بصيصاً من نور فى جماعة أبوللو . وفى هذه النقطة بالذات أختلف مع بعض مؤرخى الأدب فى بلادنا حين يرصدون إنتاج هذه الجماعة بكامله فى خانة الأدب العاطفى الرومانسى ، وحسب . فلعل الرومانسية من ناحية كانت تعبيرا ثوريا فى ذلك الحين ، بالإضافة إلى أن ثمة جوانب أخرى غير الجانب العاطفى امتلأت بها أشعار الهمشرى وعلى طه وأحمد

زكى أبو شادى . فقد تميزت القصائد الوطنية التى تزخر بها أعمالهم بهذا الإمتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة . وكان هذا التمايز عن قصائد الجيل الماضى بمثابة السر الحقيقى الكامن فى بقاء هذه الأعمال إلى الآن تشير إلى أن « حلم » الثورة فى وجدان هؤلاء الأدباء كان حلما رومانسيا بالفعل ، بمعنى أن الضباب الفكرى والروحى كان يغلفه من كافة الزوايا فلم يستطع أن يحدد أبعاد الثورة بشكل تام . ولا شك أن الفكر يشترك فى صناعة هذا الغلاف الضبابى ، فالرؤيا العقلية لم تكن واضحة بما فيه الكفاية لدى القيادة الفكرية ، والتجسيدات الحزبية لم تكن على درجة معقولة من النضج السياسى ، والمستوى الحضارى الهابط لايخلق مناخا صحيا للتفكير الفنى . ومن هنا جاء التأكيد على الذات الفردية المحاصرة والمخنوقة والمهددة هو النداء الشعرى الذى أطلقته جماعة أبوللو وغيرهامن شعراء المرحلة الرومانسية ، يجسمون حلم الثورة فى قصائدهم الوطنية والعاطفية ، بتضخيم آلام الفرد وطغيان الظروف المحيطة به فى العمل والحب والشارع والسوق و فى كل مكان .

غير أن الشعر الرومانسى لم يكن إلا أحد التيارات الأدبية المعبرة عن روح الثورة، التيار صاحب الرؤية الفردية التى تقف بأحلامها عند حدود خلاص الذات من سر « المجتمع » بكل مايرزح تحته من أنواع الاحتلال والرجعية . ولكن الشعر المصرى الحديث كان يعرف تيارا آخر يتحدث إلى الجماهير بلغتها ويصوغ لها أحلامها فى الثورة وفق أبعاد الرؤيا الإجتماعية التى تمتد أحلامها إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . فهى تتجاوز الحرص المبالغ فيه على الذات الفردية إلى محاولة انتشال المجتمع بأسره من قيود التاريخ الاستعمارى والإقطاعى والرأسمالى ، على السواء . ولن ينسى وجدان هذا الشعب أغنيات بيرم التونسى وغيره من شعراء العامية المصرية الذين أغنوا أرواحنا على مدى جيل كامل ، بأروع مايمكن أن تصبوا إليه الثورات من أدب عظيم .

٭ ٭ ٭

ولعل محاولات الرواية المصرية قد بدأت فى تجسيد حلم الثورة منذ بداية القرن العشرين فى وقت مبكر نسبيا حين كتب محمود طاهر حقى «عذراء دنشواى»

وهى تصور بشاعة المأساة الاستعمارية من خلال ماحدث فى ذلك اليوم المشئوم . وبالرغم من سذاجة العرض الفنى فى القصة إلا أن المؤرخ الأمين والباحث المدقق والناقد المنصف ، يجب ألا يتجاهلوا هذه « البذرة » التى غذت فيما بعد من ثمارها جيلا كاملا ممن عاصروها . وإذا كان يحلو للبعض أن يتخذوا من « زينب » نقطة إنطلاق تاريخية للرواية المصرية ، وإذا كانت هى تستحق بالفعل أن تفوز بهذه المكانة من الناحية الفنية ، إلا أننا لانستطيع أن نتجاهل «حديث عيسى بن هشام» من الناحية التاريخية ، فهى وإن لم تكن قصة بالمعنى الأوربى المعاصر لها — الأمر الذى يتفوق به هيكل على المويلحى — إلا أنها تؤرخ بصورة فنية ما لميلاد الحلم الذى جسدته بعمق ماتلاها من أعمال فى الرواية والمسرح .

وهنا نذكر على التو الفنان الرائد توفيق الحكيم . لقد كانت « عودة الروح » فى مجال الرواية ، و « أهل الكهف » فى مجال المسرح ، تعبيرا هاما عن إحدى المراحل التاريخية فى ثورتنا . وأرجو ألا تكون الصدمة كبيرة لقطاع عريض من نقادنا ، خاصة أولئك الذين يعنيهم الجانب الاجتماعى فى العمل الأدبى أكثر من غيره ، أرجو ألا تفاجأ أحكامهم التقليدية إذا قلت أن توفيق الحكيم فى هذه الفترة كان واحداً من قلة نادرة تصوغ حلم الثورة فى مستوى أكثر تقدما من الكثرة المعاصرة له . وليس صحيحا على الإطلاق أن « أهل الكهف » تعنى الانسحاب والهزيمة أمام الطغيان . إننى هنا أختلف مع المفكر العظيم سلامه موسى ومع الناقد الكبير محمود العالم فى تفسيرهما لهذا العمل الهام . إذ علينا أن نلاحظ أن مؤلف «عودة الروح» هو بعينه مؤلف « أهل الكهف » فى فترة زمنية واحدة . وبالتالى يستحيل من الناحية النظرية المحض أن يكون فن توفيق الحكيم قد تخلف بفكره فى المعالجة الدرامية عن فكره فى المعالجة الروائية ، خاصة إذا وافقنا على أن توفيق الحكيم أحد كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية كما يتضح ذلك بجلاء فى روايته الرائدة «عودة الروح» و «يوميات نائب فى الأرياف» و « زهرة العمر» و «عصفور من الشرق» وغيرها من المسرحيات الصغيرة التى عالجت هموم مجتمعنا فى أحلك ظروفه سواداً ، تلك المسرحيات التى عثرت على امتداداتها فى كوميديات المعاصرين من الأدباء الشباب .
ولست أريد هنا أن أقدم تفسيرا مبتسرا أو سريعا لأهل الكهف ، ولكنى أبادر بالقول بأن عودة أهل الكهف لا تعنى مطلقا التقهقر إلى الوراء ، مادام أولئك

العائدون لم يشاركوا فى تغيير عالمهم وفضلوا عليه الاعتصام بالكهف . إن توفيق الحكيم يقيم سورا عاليا بين حركة التغيير ومقبرة الموت . هذا السور هو ذروة الاتفاهم بين أهل الكهف وأهل دنياهم الجديدة . ولعل توفيق الحكيم هنا كان أكثر تفاؤلا بمستقبل مصر من نقادنا الذين ربطوا بين عودة أهل الكهف ودكتاتورية صدقى ربطا ميكانيكيا فقالوا بأن الفنان لا يرى شيئا فى الظلمة الكثيفة . كيف يمكن أن يكون هذا صحيحاً، وتوفيق الحكيم يحسم الأمر بعودة أهل الكهف إلى جحورهم لأن العالم الجديد يرفض اللقاء المفتعل مع الماضى الميت ؟

إننا لا ننسى موقف الحكيم من حرية المرأة وغيرها من المشكلات الاجتماعية التى صادفت تاريخنا عند ثلاثينات هذا القرن . ولكننا لا نقيس رؤيا الكاتب بمواقف جزئية تشترك فى صياغتها ظروف شخصية وظروف موضوعية . فالكاتب الذى أهدانا « عودة الروح » ننظر إليه باعتباره مؤسسا للرواية المصرية الحديثة، والكاتب الذى أهدانا « أهل الكهف » ننظر إليه باعتباره مؤسسا للمسرح المصرى الحديث .. وهذان الموقفان الرائدان فى المستوى الجمالى البحت ، هما من أكثر التعبيرات وضوحا فى إعلان ثورية توفيق الحكيم إبان تلك الفترة . ذلك أن «حلم» الثورة لا يتجسد فحسب فى «موضوعات» الشعر أو القصة أو المسرح ، بل إنه يبلغ أعلى ذراه فى الانتقال بالأدب المصرى إلى مرحلة كيفية جديدة . فهذا الانتقال الكيفى ثورة أدبية تتكامل مع بقية عناصر الثورة المصرية . أى أن مجرد كتابة « عودة الروح » فى الصورة التى ظهرت بها ، ومجرد كتابة « أهل الكهف » على النحو الذى ظهرت به — بغض النظر عن أهمية الموضوع فى كليهما — يعد تغييراً ثورياً فى مجال الأدب المصرى الحديث .. تغييراً يصوغ فى جوهره «حلم» الثورة. أما عندما نقرأ لتوفيق الحكيم مسرحية كالمرأة الجديدة — فى ذلك الوقت — فإننا لا نستطيع أن ندرجها فى خط تطوره الأساسى ، وإنما نقوم بتصنيفها ضمن التحفظات التى يمكن تسجيلها كتعرجات ثانوية على الخط الرئيسى .

* * *

وكثيراً ما أعتقد أن توفيق الحكيم يفضى بالضرورة إلى نجيب محفوظ . ولا يقوم هذا الاعتقاد فى الأغلب على تعميمات أيديولوجية أو مقارنات جمالية،

فلا شك أن نجيب محفوظ مرحلة كاملة فى تاريخ الرواية المصرية ، ولكنه من حيث تجسيد حلم الثورة ينهل من عودة الروح بصورة مباشرة ، خاصة فى أولى رواياته ذات الرداء الفرعونى. كان هذا الرداء هو القناع الذى يخفى الوجه الحقيقى لحلم الثورة عند هذا الفنان . ولكنه فى الوقت الذى يخفيه يبرزه أيضاً ، فالقناع هو «مصر القديمة» ، ومصر الفرعونية من عناصر الرؤية الرومانسية لذلك العصر وهو يكافح الاستعمار الأجنبى بإبراز أمجادنا القديمة .. فالتأكيد على كيان الشخصية المصرية المستقلة لا يتأتى إلا باستلهام تراثها الحضارى القديم. وعندئذ تصب الدعوة الثلاثية للعقاد وسلامه موسى وطه حسين إلى تحديد الشخصية المصرية — فكرياً — تصب هذه الدعوة فى شريان عودة الروح لتوفيق الحكيم ، وتمتد إلى أدب نجيب محفوظ من «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و «كفاح طيبة» إلى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق . والشخصية الأدبية المصرية هى الركيزة الأساسية لثورة توفيق الحكيم فى مجال الأدب ، وهى همزة الوصل الأساسية بين هذه الثورة ، وثورة نجيب محفوظ فى مجال الرواية . فقد كان تحديدها الفنى للشخصية المصرية ، وبالتالى للرواية المصرية، من أولى سمات «حلم» الثورة المصرية، التى غذت وجدانها بعديد من الاهتمامات المطابقة لهموم قطاعات مختلفة من الشعب. ولكن نجيب محفوظ كان يتميز عن الكثيرين من أبناء جيله فضلا عن الجيل السابق عليه . فقد استطاع خلال الفترة الواقعة بين ١٩٣٨ و ١٩٥٢ أن يثابر على الحلم بالثورة عبر ثلاث مراحل شديدة الوضوح . كانت الروايات ذات الرداء الفرعونى هى المرحلة الأولى التى عالجها توفيق الحكيم فى «عودة الروح» حتى أنه اتخذ الأسطورة الفرعونية إطاراً لها. وأقبلت المرحلة الثانية مع لقائه المباشر بالواقع المصرى المعاصر له ، أى بالقاهرة الجديدة . وكان هذا اللقاء الاول بالمأساة الحقيقية التى سبق لتوفيق الحكيم أن التقى بها فى «يوميات نائب فى الارياف». وأعنى بها المأساة الاجتماعية التى لا تشكل فيها قضية الاستقلال والديموقراطية إلا عنصرا هاما تتكامل دلالته مع بقية العناصر الصانعة لمأساة الشعب المصرى .

وتظل هذه المرحلة فى حياة نجيب محفوظ الأدبية من «القاهرة الجديدة» إلى «بداية ونهاية» ، حيث يقول كلمته الأخيرة فى المأساة وهى أن النظام الاجتماعى بكامله مهدد بالسقوط حتما وأن التمرد الفردى لا يصنع شيئا ولا بد إذن من

الثورة الشاملة . ثم تجىء الثلاثية وفيها يبلغ ذروة مداه فى التعبير عن الثورة الوطنية الديموقراطية ، ولكنه يوحى فى نهايتها بتحول خطير فى تفكيره الاجتماعى ، فبعد أن كانت أعماله السابقة تصور المأساة الاجتماعية من خلال الإحساس العميق بضرورة الثورة الوطنية الديموقراطية جاءت «السكرية» لتقول أن أحلام الجماهير فى الثورة تجاوزت حدود الاستقلال السياسى والحريات الديموقراطية إلى إرادة عارمة فى التغيير الجذرى للمجتمع .

وهنا نطمئن إلى القول بأن نجيب محفوظ بلغ فى الثلاثية قمة التعبير الثورى آنذاك عن حركة التقدم الاجتماعى . فقد كان يوسف السباعى — على سبيل المثال — يحلم بالبطل الذى ينتشل الكنانة من وهدتها كما نلاحظ فى مسرحية « البحث عن جسد » وهى رؤيا فردية خالصة بالرغم من تقدمها فى ذلك الوقت . ونلاحظ «حلم» يوسف السباعى بالثورة فى روايته « أرض النفاق » ومجموعته القصصية « يا أمة ضحكت » وروايته الجيدة « السقا مات » وتتأكد لدينا مرة أخرى رؤياه الفردية المثالية . وكان إحسان عبد القدوس يقوم بمهمة تعرية قاسية لأخلاقيات وقيم الطبقات العليا فى المجتمع ، وبذلك كشف إلى حد ما عن أحد الجوانب المنهارة فى المجتمع . . ولكن نجيب محفوظ وحده هو الذى استطاع أن يصيب المرمى ، وأن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة .

وفى فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قامت مجموعة من الضباط الأحرار بالثورة . وفاجأت الثورة معظم كتابنا بالرغم من أن بعضهم أرهص بها ومهد لها ، وبالرغم من الأزمات المتلاحقة التى تناوبت السطو على النظام الحاكم ، والتى بلغت منتهاها فى حريق القاهرة فى ٢٦ يناير قبيل الثورة بستة أشهر . وعلى مدى اثنى عشر عاما نستطيع أن نجاهر بالسؤال : هل حققت الثورة أحلام الأدباء ، وكيف واكب الأدباء ثورتهم .

لن نستطيع بالطبع أن نتجه إلى التفصيل ، بل سننهج نفس الطريق الذى اتبعناه فيما سبق . ذلك أننا أغفلنا أعمالا كثيرة شاركت بنصيب وافر فى الارهاص بالثورة ، فنحن لن ننسى عادل كامل فى « ملك من شعاع » و « مليم الأكبر » أو محمد فريد أبو حديد فى أنا «الشعب» وغيرهما كثيرون ... ولكننا هنا نستضىء

بعلامات الطريق فحسب . وأعود إلى التساؤل الجديد حول « الثورة فى الواقع » كيف رآها الأدباء فى بلادنا ؟ .. وحينئذ يجب أن نسبق هذا التساؤل بتساؤل آخر : هل يمكن لأديب ما أن يعيش — بفكره — ثورتين ؟ . . لقد صرح نجيب محفوظ غداة الثورة بأنه سيهجر الأدب لأنه — على حد تعبيره — لايجد مايقوله . . فهل كان صادقا ؟

يجب — أيضا — أن نسترشد بتاريخنا الأدبى فى هذه النقطة . وسوف يقودنا تاريخنا الاجتماعى إلى القول بأن التجمع الوطنى الديمقراطى من أجل الاستقلال والحرية كان قد بدأ يستفسر تلقائيا عن المصير الاجتماعى لمختلف فئاته بعد الحصول على أحد المكاسب الوطنية أو الديمقراطية ، أى بعد أن نقطع خطوة ما فى طريق الاستقلال والحرية . كان الرأسماليون يتساءلون ، والعمال يتساءلون ، والفلاحون يتساءلون ، والمثقفون يتساءلون . والجميع فى حالة توتر عنيف ينعكس فى أدب هزيل للعمال والفلاحين وفكر أكثر هزالا للمثقفين ، وفى أدب وفكر على درجة معقولة من النضج والتقدم فى أعمال الكتاب من أبناء الطبقة المتوسطة . وفاجأت الثورة كافة مختلف الاتجاهات . فإذا عدنا إلى موقف القيادة الفكرية التى أشعلت نيران الثورة الأدبية والفنية منذ أكثر من ربع قرن ، لاحظنا انقساما واضحا فى صفوفها . فقد أيدها الجميع من حيث المظهر ، ولكننا نستطيع أن نلمح بوادر الانقسام العميق منذ استطاعت مصر أن تنال بعض المكاسب الوطنية ، حين توقف الكثيرون من الثوريين القدامى كالعقاد وطه حسين عن مهمة الدفع الثورى للمرحلة الجديدة ، ذلك أن بعضهم أيقن من أن مهام الثورة الوطنية الديموقراطية قد تم إنجازها منذ زمن ، أو مع هبوب ريح الثورة على أكثر تقدير . وباستثناء سلامة موسى من ذلك الجيل الرائد لن نعثر على مفكر واحد من الجيل الماضى واكب الثورة عن إيمان عميق وبدافع أكثر عمقا هو محاولة النفاذ بها إلى أبعاد جديدة . فقد كان سلامه موسى هو المفكر الاشتراكى الوحيد من أبناء ذلك الجيل ، بالرغم من كل ما يمكن أن يشوب إشتراكيته من رواسب فابية أو برجوازية صغيرة . وكان هذا الوجه الاشتراكى لسلامه موسى بما يصاحبه من تفكير علمى هو المنفذ الوحيد الذى انتشل هذا المفكر العظيم من هوة اليأس أو عتبات الجمود إلى الرؤية البصيرة بالحركة الاجتماعية . وقد قالت له هذه الرؤيا

أن ثورة ١٩٥٢ تنجز بعمق ووعى عظيمين كافة المهام التى فشلت فى إنجازها ثورة ١٩١٩ وما تلاها من هبات وحركات ثورية مختلفة . قالت له أيضاً أن الثورة الوطنية الديموقراطية لا تقتصر على الاستقلال السياسى وإنما هى تتجه فى أناة وصبر إلى انجازات إجتماعية هائلة . قالت له كذلك أنه يمكن لهذه الثورة أن تدفع التقدم الاجتماعى فى مصر إلى طريق الاشتراكية بمعدل أسرع من التصورات التقليدية للثورات . ونحن عندما نعود الآن إلى قراءة نبوءات سلامة موسى ندهش لعظمة هذا الرجل الذى استطاع أن يبصر من هذا البعد الشاسع ، ومن خلال تكوينه الفكرى المحدد فى نطاق الاشتراكيات القلقة ، وهكذا تجاوز سلامة موسى مرحلته التاريخية ولم يعد كغيره شاهدا روحيا على ثورة واحدة ، بل نحن نعده بعقول مفتوحة من أنبياء ثورتين .

وهكذا أيضاً كان نجيب محفوظ ، إنه لم يصدق فى قوله أنه لم يعد لديه مايقوله ، فقد قال بعدئذ الشىء الكثير . فى نهاية السكرية أومأ لنا بما دعاه الثورة الدائمة التى انحاز إليها كمال عبد الجواد . وفى « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » كان يقيم دعائم هذه الثورة التى أعلنت عن نفسها تماما فى قيام عيسى الدباغ من مجلسه تحت تمثال سعد زغلول ، وإسراعه بلا تردد فى طريق ذلك الشاب الطويل الأسمر الذى يمسك فى يسراه بوردة حمراء . بينما نجد أن توفيق الحكيم فى « الصفقة » و « الأيدى الناعمة » يتوقف نهائيا عند المدلول البرجوازى التقليدى للعدالة الاجتماعية . وعندما ينساق أخيرا فى جو الدعاية الاشتراكية يكتب « الطعام لكل فم » على ضوء التصور المثالى لحل مشكلة الجوع ، فالعلم عنده هو المعمل ، وليس هو المنهج العلمى الذى يرى الخريطة الطبقية للمجتمع ثم يبادر إلى تغيير خطوطها الأساسية . إن توفيق الحكيم هنا لا ينكص عن ثوريته القديمة ، ولكنه يتوقف عند حدودها الوطنية الديموقراطية ، ولا يتجاوزها مطلقا إلى رحاب الاشتراكية . وهو فى ذلك لا يشذ عن القانون الطبيعى الذى يجعل من المفكر أو الأديب « حلما » لثورة واحدة . فقد كان سلامة موسى ونجيب محفوظ مجرد استثناء لا يرتفع بهما إلى مصاف أدباء الثورات الاشتراكية .

فقد ظهرت خلال الاثنى عشر عاما الأخيرة مجموعة من الأعمال الأدبية التى تنصت بوعى حاد إلى وجيب الثورة الاجتماعية. وتأتى أعمال عبدالرحمن الشرقاوى « الأرض » و « الشوارع الخلفية » فى مجال الرواية و « من أب مصرى إلى ترومان » فى مجال الشعر . وأعمال يوسف إدريس فى مجال القصة القصيرة ونعمان عاشور ولطفى الخولى فى المسرح ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس فى النقد الأدبى وفوزى جرجس وإبراهيم عامر فى البحوث التاريخية . وغيرهم من الأسماء التى لمعت فى مختلف المجالات الفكرية والأدبية منذ ١٩٥٢ إلى الآن . الأسماء التى شاركت بصوابها وأخطائها فى صنع هذه المرحلة التى أنجزت الكثير من المهام الوطنية والاجتماعية .

— ٢ —

إلى أى مدى نستطيع أن نقول بأن فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان حداً فاصلا فى تاريخ الأدب المصرى ؟ . . إننا نتجاوز عن الكثير من مقتضيات الدراسة العلمية والموضوعية إذا جعلنا من ذلك اليوم « جدارا » بين تاريخين فى حياة أدبنا الحديث . فالانجازات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للثورة ، سبقت — بكل تأكيد — موقف الأدب منها . هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن بعضا من التيارات الأدبية السابقة على ٢٣ يوليو كان يمهد بوعى كامل لامكانيات الثورة الوطنية الديمقراطية والثورة الاشتراكية . ولكن هذا التمهيد كان يخلو بلا شك من التحديد . أى أنه كان يتوقف عند حدود « العام » دون « الخاص » . ومعنى ذلك أن ثورة ١٩٥٢ تنتمى بشكل عام إلى الصورة الأدبية التى رسمها كتاب الثورة الوطنية ، ولكنها فى إطارها الخاص لا تندرج تحت أية تشخيصات فنية .

غير أن الثورة « كجنين » فى أحلام الأدباء ، يختلف الأمر بشأنها كحقيقة واقعة . أقبلت الثورة المصرية فى أولى مراحلها لتطيح بالعرش والاستعمار والاقطاع . فماذا كان موقف الأدب فى مصر ؟ . . أدلى نجيب محفوظ بتصريح خطير قال فيه أنه لم يعد لديه ما يقوله لأن الثورة حققت كل ما كان يحلم به . . وكان نجيب محفوظ بداية طابور طويل من الأدباء الصامتين . وراح فريق

آخر يندد بالماضى . فتخصص تخصصا كاملا فى تصوير الفساد وعبودية الإقطاع ونير الاستعمار . وترعرع تيار ثالث يجسد بؤس الفئات الكادحة من الشعب .. وظهر اتجاه خافت يساير المنجزات اليومية للثورة .

ولم يكن تصريح نجيب محفوظ من قبيل الدعاية أو الإثارة ، فقد ظل هذا الفنان صامتا سبع سنوات كاملة ، أى منذ ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ . كان نجيب قد انتهى فى سبتمبر عام ١٩٥٢ من كتابة الجزء الأخير من الثلاثية . ويتضح فى هذا الجزء انعدام الرؤيا الواضحة لدى أعظم روائى الثورة الوطنية الديمقراطية وهو يجسم فى شخصية « كمال عبد الجواد » منتهى الحيرة وقمة القلق إزاء الأحداث المتلاحقة . حتى عندما يردد كلمات أخيه الشيوعى المعتقل بالطور ، فإنه يرددها وهو يفكر أن مسألة الإيمان قد حلت ، أو أن انقلابا جذريا فى حياته يوشك أن يقع ، كما تكهن بذلك صديقه رياض قلدس ، لقد أدرك نجيب محفوظ فى وقت مبكر أن قضية التحرر الوطنى والاستقلال السياسى هى القضية الرئيسية فى كفاح الشعب . كما أدرك فى نفس الوقت المبكر أن القيم الاقطاعية ، وعلاقات الإنتاج المتخلفة هى العامل الأساسى فيما كنا بصدده من دمار اجتماعى ونفسى شامل . لهذا انحصرت أعماله الفرعونية الأولى فى الدعوة إلى التحرر السياسى ، كما انحصرت أعماله التالية السابقة على الثلاثية فى الدعوة إلى التحرر الاقتصادى والاجتماعى . أما الثلاثية نفسها فكانت مزيجا من الدعوتين ، بالإضافة إلى « محاولة » جادة فى التعرف على مستقبل بلادنا وحضارتنا . وانتهى الجزء الأخير من الثلاثية وكل من اليسار واليمين بين قوسين كبيرين هما جدران المعتقل ، بينما الشعب ما يزال يعيش حياته بين قوسين آخرين هما الاستعمار والاقطاع . كان نجيب محفوظ يميل إلا الرؤيا اليسارية إلا أنهـــا لم تكن واضحة لديه تماما . فالقوانين التى يمكن استخلاصها من تطور المجتمع المصرى خلال الربع قرن الذى رصده الفنان ، لا تجنح بنا مطلقا نحو اليمين الذى كانت تمثله جماعة الإخوان المسلمين فى شخصية عبد المنعم شوكت . وإنما هى تجرى فى نهر يصب فى اتجاه اليسار الإيجابى المتكامل . على أن الظلمة الكثيفة كانت من السواد والبشاعة بحيث أنها لم تمنح نجيب محفوظ رؤيا واضحة ، فانتهت الرواية وكل من اليمين واليسار والشعب فى السجن . فما أن أقبلت ثورة ٢٣ يوليو وانزاح كابوس الاحتلال وشبح

الاقطاع حتى أحس نجيب محفوظ أن مهمته كفنان صادق تعد منتهية . وأصبح هذا الفنان رائداً لطابور الصمت . خاصة وأن ظروفا شاذة رافقت سنوات الثورة جعلت من الديمقراطية مسألة خطيرة الأهمية ، بحيث أن الصمت لم يعد لأن الأديب لا يجد ما يقوله ، بل لأنه لا يستطيع — أيضاً — أن يكيف ما يريد أن يقوله وفق الخطوات اليومية للثورة ، وهى خطوات تحتمل الصواب والخطأ . أى أن الصمت لم يعد تعبيرا عن رؤيا غير واضحة ، أو عن أسبقية الواقع الثورى عن نبوءة الفن فحسب ، بل أضحى احتجاجا واعيا على الظروف الشاذة السيئة المحيطة بالثورة ، التى تدفع بقضية الحرية — والحساسية بشأنها عند الفنان تبلغ الذروة — إلى مصاف القضايا الأساسية التى تواجه المجتمع ككل . يجب ألا يفوتنا كذلك أن المسألة الديمقراطية عنـــد أى فنان من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية تحاط عادة بهالة مثالية من التضخم والمبالغة .

وظل فريق آخر يتكلم ، فحارب الصمت بكلام يرادف الصمت . هرب هذا الفريق من الحاضر بكل مشكلاته وأزماته ، إلى الماضى . وبرز على قمة هـذا الاتجاه الأديب عبد الحميد جودة السحار فى قصته الطويلة « الحصاد » . وهى تروى قصـة أحد الاقطاعيين الذين بنوا حياتهم على استغلال الآخرين ، وكيف أن هذا الباشا يواجه العالم بوجه ويواجه نفسه بين أحضان الغانيات بوجه آخر . ثم يكشف لنا الفنان عن تحليل العلاقات الأسرية فى عائلة هـذا الباشا حتى يصبح البغاء هو السـلعة الأكثر رواجا فى هذا المناخ . ثم يجىء الإصلاح الزراعى فترجع الأرض إلى الفلاحين ويخسر الباشا كل شىء .

ويكاد يكون هذا الهيكل هو القاسم المشترك الأعظم بين أبناء جيل كامل هجر الحاضر وراح يمصمص فى عظام المـاضى . وليس « الماضى » فى ذاته بعيب ، فربما كان « التاريخ » مشجباً عظيما لكى نعلق عليه كافة ثيابنا ، كما يقول الكسندر ديماس . ولـكن المـاضى عند هؤلاء لم يكن تفسيراً للحاضر ، لم يكن أداة تعبيرية لقضية أكثر شمولا من الماضى ، وإنما كان الماضى مجرد « ملجأ » يحتمى به الأديب من مشـكلات الحاضر وأزماته . إن معالجة المـاضى القريب شىء بالغ الأهمية بالنسبة للاجيال التى لم تعايشه بكل ضراوته وعفونته ، فقط عندما يكون هذا المـاضى مرئيا بعدسة الحاضر أو المستقبل . إن عبد الحميد

السحار لم يقنعنى فنيا بفساد الماضى لأن عدسته تكونت من قيم موغلة فى القدم بحيث أنها لم تعد مجدية فى تقييم هذا الماضى فضلا عن تفسيره . وتحت هذا الاتجاه تندرج معظم الأعمال التى نشاهدها على شاشة السينما أو التليفزيون أو على خشبة المسرح أو نستمع إليها فى الإذاعة . فقد أصبحت خطيئة الباشوات فى ذلك العصر أنهم لا يسمحون لبناتهم بالزواج من أبناء الفلاحين أو أن أبناء الباشوات منحلون يغررون ببنات الفلاحين ويتركونهم بلا عرض أو كرامة .

ولا أشك لحظة فى أن أخلاقيات الاقطاعيين كانت تحت مستوى الشبهات بكثير ، ولكن هذه الأخلاقيات ليست إلا موقفا جزئيا يحول دون رؤية « الاقطاع » كهيكل إجتماعى متكامل . وهذا هو الفرق بين أمثال هذه الأعمال ومثيلاتها على المسرح كما قدمها لنا كاتب ناضج هو سعد الدين وهبه ، فهذا الكاتب متخصص تماما فى تقديم هذه الفكرة المحورية ، وهى أن الثورة كانت شيئا محتما فى تطور تاريخنا ، وهى ليست قدراً غيبيا ، وإنما تتمثل فى إرادة الجماهير وفاعليتهم . والفنان هنا لايخطب ولا يهتف ولا يبسط ، بل يقدم قطاعا من الريف — فى مسرحياته الثلاث الأولى — ويركز على الفوضى الشائعة بين جوانب هذا القطاع وكيف أن الجميع فى حالة انتظار لشىء سيجىء قطعاً . وهو يتركك قبل أن يجىء هذا الشىء ، ولكنه يتركك مقتنعا بضرورته وأهميته البالغة لتغيير الفوضى المخيفة إلى نظام يكفل حياة طيبة للجميع . وفى « المحروسة » و « السبنسة » يتمثل سعد وهبة تجربته كضابط بوليس ، فتتبلور فى وعينا قضية « الحرية » على أنها المسألة الجوهرية التى ينبغى على النظام الجديد أن يواجهها . نحن إذن أمام الماضى من خلال الحاضر ، بل من خلال المستقبل . فى « السبنسة » بالذات ، يرمز المؤلف إلى الثورة بقنبلة يبحث عنها الكل ، ويقبض أثناء ذلك على الشباب ذوى النشاط السياسى . وبالرغم من أنهم يعثرون على قطعة حديد يشيعون أنها القنبلة ، إلا أنهم لاينفون من توقعهم أن هناك قنبلة حقيقية فى مكان ما غير معروف . والقنبلة بالطبع هى الثورة التى ستنسف النظام القديم من أساسه . وهذا هو الفرق بين فنان كسعد الدين وهبه لا يفاجئنا بالثورة . بل يتمهل فى حفر أخاديد عميقة بوجداناتنا تستجيب لجريان « ضمير » الثورة ، فلا يضطر للخطابة الحماسية والهتاف

والافتعال ، بل يلجأ إلى الرمز الشفاف الذى بلغ غايته فى «كوبرى الناموس» حيث ينتظر الجميع شيئا لم يأت ولكنه آت لا ريب فى ذلك .

وظهر اتجاه ثالث يؤرخ للثورة ، وتبنى هذا الاتجاه الأديب يحى حق . ففى قصته الشهيرة «صح النوم» تسجيل وتحليل — من وجهة نظره — لبطولة قائد الثورة. وهى فى المستوى الفكرى إمتداد أو تطبيق لمسرحية يوسف السباعى المعروفة «البحث عن جسد» وهو يصور الثورة على أنها معجزة غيبية لاتخضع للقوانين العلمية بل تخرج عليها ، وكلها حماس متدفق لما يأتينا به القائد من أعمال ملهمة بإرادة القوة العليا ولا دخل فيها لإرادة الشعب . وإذا كان المستوى السياسى يملى علينا أن ندعو الكثيرين من أبناء هذا الإتجاه بالانتهازية إلا أن هذا لاينسينا مطلقا أن آخرين ممن ساروا فى الاتجاه نفسه قد دفعتهم إليه الحماسة الوطنية وحدها . أى أنهم كانوا يؤمنون بالثورة فعلا بالرغم من كل مايشوب أعمالهم من سذاجة وسطحية بل أن بعضهم شارك بصورة ما فى إنجاز متطلبات الثورة بالفكر أو العمل . وأذكر فى هذا الصدد كتابات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ، فلعلنا لو تجاوزنا كافة التحفظات التى نأخذها عادة على أدب هذين الكاتبين نستطيع أن نرصـــد لها فى روايات وقصص مثل «أرض النفاق» و «طريق العودة» و «رد قلبى» للسباعى و «فى بيتنا رجل» و «شىء فى صدرى» لإحسان . . أقول نستطيع أن نرصد لها هذا النبض الخافت بأحلام الثورة وأمانيها . بل أننى ألمح فى هذه الأعمال نضجا فنيا يشذ بها عن مستوى بقية أعمالهم . ومن المفيد للغاية أن يقيم هذا الإنتاج تقييما موضوعيا دقيقاً ، ليتعرف أمثال هذين الكاتبين على مواضع الأصالة فى ملكتهما الخالقة ، فيزيدونها ثراء وخصوبة .

وبالرغم من أن مسرحية لويس عوض «الراهب» ترتدى ثيابا تاريخية إلا أنها تعبير ملح عن الحركة الثورية فى مصر ، فهى تناقش المسألة القومية من وجهة نظر صاحبها باعتبارها مسألة حيـــة معاصرة وتستلزم النقاش المثمر. والمؤلف يلجأ إلى التاريخ رامزا إلى كل مايريد أن يقوله بالشخصيات والمواقف والأحداث .

ولعل التيار الذى صادف قبولا حسنا من جانب الجماهير إبان تلك الفترة هو تيار الواقعية الإشتراكية . وهو تيار سابق على الثورة وتال لها فى نفس الوقت .

فالدعوة إلى الإشتراكية عن طريق الأدب ليست تالية لعام ١٩٥٢ بل هى دعوة عميقة الجذور فى أدبنا المصرى الحديث منذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط أى أن يكون الأدب فى خدمة المجتمع . أو فى سبيل الحياة كما تبلورت شعارات الواقعيين فى كتاباتهم . وليست الواقعية اتجاها مستورداً من المعسكر الإشتراكى كما يحلو للبعض أن يتوهم ويوهم معه الآخرين . حقا ، كان لرواد الدعوة الواقعية الحديثة فضل تعريفنا بالآداب الاشتراكية فى روسيا والصين وبلدان أوروبا الشرقية . ولكن هذا التعريف وحده لم يكن إلا أحد العوامل فى نشأة الإتجاه الواقعى الإشتراكى . فمن حسن حظنا أن تراثنا الفنى الحديث — رغم حداثته النسبية — كان غنياً بالأدب الذى يكرس جهوده فى كشف المأساة الاجتماعية فى مصر . كان محمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعيسى وشحاته عبيد يغوصون فى أعماق التكوين الاجتماعى المصرى باحثين بأنوفهم الحادة الشم عن رائحة المأساة .. وأدب المأساة أدب واقعى حتى النخاع . ليس من الضرورى أن تتوسم فيه حلولا اشتراكية ، فلقد كانت الإشتراكية حتى ذلك الوقت تجربة غير واضحة المعالم . كما كانت الحركة الاشتراكية المصرية — ومعها الفكر الإشتراكى — فى مرحلة جنينية على أحسن الفروض . لهذا جاءت اللوحات الحية التى رسمها هؤلاء الرواد لمأساة الشعب المصرى إرهاصا ناضجاً لكافة ألوان الواقعية التى عرفها أدبنا من نجيب محفوظ إلى عبد الرحمن الشرقاوى مروراً بيوسف إدريس ونعمان عاشور وغيرهم . كانت الثورة عام ١٩٥٢ من العوامل الرئيسية المؤثرة فى اتجاه الأدب الواقعى . ففى الوقت الذى صمت فيه نجيب محفوظ ، لم يصمت الشرقاوى وإدريس وألفريد فرج وصف طويل من الشعراء الشبان الذين ازدهرت معهم حركة التجديد الحديثة فى الشعر من أمثال صلاح عبدالصبور ونجيب سرور وكمال عمار وغيرهم . أى أن الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى لم تكن ثورة وحيدة الجانب هو المضمون الاجتماعى أو الدلالة السياسية بل كانت ثورة شاملة للفكر والفن معاً . علينا فقط ألا نبالغ فى تقييمنا لهذه الثورة ، ففى ظل الظروف السيئة التى أحاطت بثورة يوليو جندت الثورة الواقعية فى الأدب نفسها لرفع شعارات سياسية واجتماعية محددة مها كان كسبنا منها فى المجال الاجتماعى ، فإن خسارتنا أيضا فى المجال الأدبى يجب أن نقيمها ونتمثلها بكل شجاعة وأمانة وصدق . حينئذ نستطيع أن ننطلق إلى الآماد والآفاق الرحيبة التى تستشرفها الواقعية الاشتراكية .

فى حساب الخسائر نقول أن أدب الواقعية الاشتراكية فى بواكير إنتاجه كان رائداً لأجيال شابة عديدة . وبالتالى كانت النماذج التطبيقية التى يقدمها بمثابة الأمثلة العملية لما يجب أن يكون عليه الأدب الاشتراكى . ولقد كانت هذه النماذج فى واقع الأمر رديئة إلى حد كبير لأنها رضخت لمتطلبات الساعة على الصعيد الإجتماعى ولم ترضخ قط لمتطلبات الفن على الصعيد الجمالى . فبالرغم من أن تراثنا الفنى وصل بنا آنذاك إلى مستوى لابأس به على يدى نجيب محفوظ فى الرواية. فإننا لانستطيع — مع الإنصاف — أن نقارن به رواية «الأرض» للشرقاوى . وعند هذه النقطة يجب أن نصفى الحساب أيضا مع النقد الواقعى . فبالرغم من المسافة بين نجيب محفوظ والشرقاوى فإن هذا النقد قد اقترف خطيئة كبرى حين وازن بين الاثنين فرجح كفة الشرقاوى الفنية لا الاجتماعية فحسب . إن هذا التقييم البراجماتى الديماجوجى كان سببا مباشراً فى عملية سحب الثقة ، من الميزان الواقعى ، التى حدثت وما تزال تحدث إلى الآن . نعم إلى الآن ، فقد كان المفروض أن يقدم الاتجاه ممثلا فى رواده نقداً ذاتياً فى مجال الأدب حتى تسترشد به الأجيال الطالعة فى عنفوان الثورة الاجتماعية .

غير أن الاتجاه من جهة أخرى قدم نماذج ممتازة فى مجال القصة القصيرة على يدى يوسف إدريس . . لكن « الواحدية » فى هذا المجال ، تسببت بدورها فى خلق مسوخ مشوهة من يوسف إدريس ولم تخلق قمما موازية له ، مما أثار علامات الإستفهام حول حقيقة الدور الذى يقوم به الفكر النقدى الواقعى . فإذا كان هذا الدور هو الذى أتى بيوسف إدريس فلماذا لم تنبت أرضنا الكثير من أمثاله ؟ وإذا كان عامل الامتياز ذاتيا محضا فماذا يمكن أن نفيده من يوسف إدريس ؟ . . الحق أن النقد الواقعى وقف من إنتاج هذا الفنان موقفا لا يحسد عليه ، فلم ينتبه قط إلى العوامل الذاتية التى أسهمت فى خلق أدب يوسف إدريس حتى يستنير بها فى تقييم الجوانب الموضوعية من أدبه . وإنما راح يعدد جوانب النقص فى التفكير الاجتماعى والسياسى عند يوسف إدريس بحيث أن « الصورة الرسمية » لهذا الفنان لم ترتفع إلى مستوى الإيجاب . ومن هنا ضاعت على الاتجاه وعلى أجيال عديدة من الأدباء الشباب فرصة الفائدة الموضوعية من إنتاج يوسف إدريس .

الوجه الآخر لثورة الواقعية الاشتراكية فى مجال الفن هو الشعر . وإذا كنا نستطيع أن نتجاوز الارهاصات الفنية لحركة التجدد الحديثة فى الشعر نصل إلى أن الرائد الحقيقى للشعر الجديد فى مصر هو عبد الرحمن الشرقاوى ، فالمطولة التى كتبها تحت عنوان « خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » هى الشهادة الحقيقية لميلاد هذا الشكل الشعرى ، فضلا عن المضمون الذى يحتويه . وإذا وضعنا إسم الشرقاوى فى المقدمة ، يجب أن نسبقه و نتلوه بأسماء كمال عبد الحليم وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وإبراهيم شعراوى وكمال نشأت وكمال عمار و مجاهد عبد المنعم مجاهد .. إلى بقية هذه الأسماء التى هرب معظمها إلى أجواء الميتافيزيقا . ولم يكن النقد الواقعى الاشتراكى هو السبب الرئيسى فى هذه النكسة وإن كان أحد الأسباب . أما السبب الخطير والمباشر فهو الظروف السيئة التى أحاطت بالثورة ، ولم يكن لدى هؤلاء الشعراء من الصلابة والوعى النافذ والصلابة الثورية ما يقيهم من الهزيمة والافلاس ، حتى أن صلاح عبدالصبور يفتتح أحدث دواوينه قائلا أن الحصاد أقل من القليل وأن الشمعة التى يمسك بها من الضعف والوهن بحيث أنها لا تمنح الأمل وسط الظلام الكثيف . وانطوى كمال عمار على تجارب موغلة فى الذاتية والتفرد وإن تميزت بأصالة ظلت مختفية أمدا طويلا فى شعره السابق . وأصبح إبراهيم شعراوى منشدا صوفيا فى قصائد الوجد التى تحلق بنا فيما يشبه حلقات الذكر . وارتمى نجيب سرور بين أحضان الوهم القائل باللا انتماء .

وعلى هذا النحو ظلت القيادة الحقيقية للرواية المصرية فى يد نجيب محفوظ فبعد سبع سنوات كاملة من الصمت — انشغل الناس أثناءها عنه به إذ قرأوا ثلاثيته العظيمة التى لم تنشر إلا عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ — كتب نجيب « أولاد حارتنا » جاعلا من الاشتراكية والعلم محورا أساسيا للرواية ، فأعلن بذلك العمل الجاد أنه تجاوز أزمته باكتشافه الحلقة الرئيسية لكفاح الشعب ، أعنى بها الثورة الاشتراكية العلمية . وإذا كانت مؤلفاته التالية « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » قد ركزت بشكل واضح على قضية الحرية ، فإن ذلك لم يتم إلا من خلال الرؤيا الاشتراكية الواضحة .

على أن قيادة نجيب محفوظ للرواية لا تعنى أن هناك جيشا من الروائيين المصريين يتأثر خطى هـذا الفنان الكبير . فالملاحظة السريعة على إنتاج الجيل الحالى من الشباب أنه يكاد يخلو من الرواية ، وإذا استثنينا قصة صالح مرمى « زقاق السيد البلطى » لا نكشف فى بقية الروايات القليلة التى كتبها الشباب أى تأثر حقيقى بنجيب محفوظ . . فقيادته إذن تعبير مجازى أقصد به أنه يمثل الآن أعلى مستوى وصلت إليه الرواية المصرية .

من المتاهة الرّومانسيّة الى الحافة الحرجة

لا أعلم ما إذا كانت قراءات يوسف السباعى فى تلك الفترة الباكرة من حياته الأدبية ، هى التى أوحت إليه بذلك القالب الفانتازى « الخيالى » الذى ترتديه من رواياته الأولى «نائب عزرائيل» و«أرض النفاق» . أم أن المناخ «الديموقراطى!» فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ كان من البشاعة حقا بحيث لا يتيح للكاتب أن يواجه الواقع مواجهة حرة مباشرة ، ولهـذا يلجأ إلى « الحيل » الفنية التى تقيه شر الاصطدام ــ بالسلطة أو المجتمع على حد سواء ــ وفى قمة تلك الحيل ما يدعوه النقد الأدبى بالفانتازيا ، وهى الإطار الفنى الذى يسمح بكل ما هو خارق للعادة والمألوف فى مزيج من الفكاهة والدهشة .

والحق أن يوسف السباعى كان رائدا لهذا الاتجاه الذى لم نعثر له على جذور واضحة فى أدبنا العربى ، وإن كان معروفا ومتداولا بل وتقليديا فى الآداب الغربية ، كما أننا لا نعثر له على امتدادات حية فى أدبنا المعاصر بالرغم من أوجه التشابه التى يمكن أن تقوم بين هذا الاتجاه ، واتجاه الرواية الأسطورية المتمثل فى « أولاد حارتنا » . ولعله من المفيد أن نفرق بين اتجاه يوسف السباعى الذى أعتقد ــ فى صورة احتمالية مرجحة ــ أنه أخذه عن القصص العلمية التى شاعت فى أوروبا ، وبين اتجاه نجيب محفوظ المأخوذ عن البناء الأسطورى المعروف فى آداب العالم منذ فجر تاريخها . فالسباعى لم يأخذ من القصص العلمية إلا إطارها الذى يجمع بين المبالغة فى تضخيم الواقع ، وما يحتويه هذا التضخيم من « النبوءة » التى تبشر بمستقبل أفضل . وقد ظهر القصص العلمى الأوروبى انعكاساً للانتصارات العلمية الباهرة التى أحرزتها أوروبا آنذاك ، فأتاحت للفنان أن يكون نبيا ومبشرا ، كما أفسحت له المجال لأن ينتقد الواقع الذى يعيشه انتقادا مبنيا على أساس ما يضمره المستقبل من أعاجيب . ومن ثم جاء تصويره للواقع الراهن بمثابة رد الفعل لذلك المستقبل المرتجى . وتتميز ردود الأفعال دائماً بالتضخيم والمبالغة .

فى هذه النقطة ــ على وجه التحديد ــ يختلف يوسف السباعى عن أدباء أوروبا المتأثرين بالانتصارات العلمية كويلز ، كما يختلف عن أولئك المتقولبين

فى البناء الأسطورى كسويفت . فهو لا يعكس صدى أية انتصارات علمية ولا يلجأ إلى أية أبنية أسطورية ، وإنما يحرث أرض الواقع المصرى فيما قبل الثورة ، ويقلب التربة جيداً ، فيعرض ما بها من آفات وحشرات لأشعة الشمس والهواء .

إن يوسف السباعى لا يفعل أكثر مما قال به ستاندال وهو يصف الرواية بأنها مجرد مرآة تسير فى الشوارع . هكذا حاول يوسف فى عامى ١٩٤٧ و ١٩٤٩ أن يصوغ لنا ذلك الكابوس الرهيب الذى سيطر على المجتمع المصرى فى أعقاب الحرب الثانية من ناحية ، وفى أعقاب مأساة فلسطين من ناحية أخـــرى . هذان هما المصدران الحقيقيان لتلك الفانتازيا الفاجعة التى تتمدد فى حواسنا كلما توغلنا فى قراءة « نائب عزرائيل » و « أرض النفاق » .. فبالرغم من كافة « الخوارق » التى تملأ هاتين الروايتين ، فإننا نستشعر وطأة الواقع الحرفى تكاد تزهق نفوسنا لهول ما يطابق هذا الواقع ما كانت عليه بلادنا فى ذلك الوقت على النحو الذى صوره نجيب محفوظ فى إطاره الواقعى بروايته « زقاق المدق » . . كذلك فبالرغم من الابتسامات التى تلاحق وجوهنا إلى أن تتطور إلى قهقهات عن معايشتنا لأحداث الروايتين ، فإن « المرارة » التى فى طعم العلقم لا تزايل أفواهنا وقلوبنا ونفوسنا لحظة واحدة . أى أن القالب الخيالى الذى آثره السباعى لم يكن إلا مرآة مصقولة لواقع حقيقى ، كما لم تكن الفكاهة التى أشاعها قلمه بين الصفحات برشاقة ممتعة إلا غلالة رقيقة لا تخفى الدموع التى تذرفها الأحداث والمواقف والشخصيات والمؤلف أيضاً .

وقد يكون غريبا أن يتوحد مصدر المأساة عند السباعى ومحفوظ ، ومع ذلك يفترقان فى الطابع العام والألوان التفصيلية على السواء . وهنا — بالضبط — نضع كلتا يدينا على تفرد الفنان وتميزه . فلربما كان الرداء القاتم الذى يلبسه نجيب لمآسيه هو التعويض أو المقابل النفسى لما تتسم به شخصيته الإنسانية من ميل حاد إلى الفكاهة . ولقد أكد أكثر من مرة أنه بدأ يكتب روايته « بداية ونهاية » وفى ذهنه تخطيط لرواية كوميدية ، ولكنه فوجىء عند التنفيذ أنها تسير فى خطوط تراجيدية صارمة . ولربما كانت الابتسامات التى ينثرها السباعى بمهارة بين الصفحات مجرد تعويض لنفسية تميل بطبعها إلى الحزن ، ولكنها تميل فى نفس الوقت إلى تغليف هذا الحزن

بما يحجبه عن الآخرين بدافع من الكبرياء أو الرغبة الدفينة فى الحيلولة دون إيلام الآخرين .

غير أن هذه التفسيرات السيكلوجية كلها لا تضىء سوى « العامل الذاتى » فى عملية الخلق الفنى ، ولكنها لا تكشف عن الحقيقة الموضوعية للعمل الأدبى . ومن هنا أعود إلى بداية البحث حين تساءلت عما إذا كانت قراءات يوسف السباعى للأدب الغربى هى التى أملت عليه هذا القالب الفانتازى أم أن « الضغط » الديموقراطى فيما قبل الثورة بلغ حداً مذهلا من البشاعة جعل من غير المستطاع أن يواجه الفنان واقعه مواجهة حرة مباشرة .. ومن ثم راح نجيب محفوظ يصور مأساة البرجوازية الصغيرة ، وراح عبد الحليم عبد الله يصور المأساة العاطفية ، وراح إحسان عبد القدوس يصور مأساة الجنس ، وراح يوسف السباعى يصور القاسم المشترك الأعظم بين جميع هذه المآسى .. ولكن فى صورة خيالية تبعد قليلا عن الواقع الفوتوغرافى ، لتمنح نفسها الفرصة كاملة فى رؤية الواقع الموضوعى الذى يتستر خلف أقنعة المفارقات والخوارق .

حقاً ، كان هذا الجيل هو جيل المأساة ، عبر كل عنها بما يتفق وتكوينه الذاتى وقدراته الموضوعية . ولهذا السبب الهام لم تجىء الفانتازيا فى أدب يوسف السباعى شيئا قريبا من الفودفيل ، كما لم تجىء المأساة الكامنة خلف هذا الستار الرهيف شيئا من قبيل الميلودراما . وإنما جاءت الفانتازيا الفاجعة فى أدب هذا الفنان ، تجسيداً حياً عميقاً لما يمكن تسميته بالرؤية الرومانسية للمأســـاة . وهى الرؤية التى قام عبد الحليم عبدالله بالمساهمة فى بنائها بـ « غصن الزيتون » ونجيب محفوظ فى « خان الخليلى » وغيرهما من أبناء جيل المأساة .

والرؤية الرمانسية ليست وليدة الظروف الذاتية وحدها ، كما سبق أن قلت بل هى وليدة التفاعل الإيجابى الخلاق بين العوامل الذاتية والعناصر الموضوعية . وتكتسب هذه الرؤية رومانسيتها من طبيعة المأساة نفسها ، فهى مأساة رومانسية فى مجتمع رومانسى يحيا بين جدرانه الإنسان الرومانسى . ولا شك أن هذه التعميمات تحتاج إلى تفصيل . تفصيل عام من واقع تاريخنا الأدبى وتفصيل خاص من واقع أدب يوسف السباعى فى هذه المرحلة التى نتناولها بالبحث .

يقول تاريخنا الأدبى أن المرحلة الواقعة بين ثلاثينات وخمسينات هذا القرن كانت — فى صميمها — مرحلة رومانسية فى الأدب المصرى . ولعل «الشعر» كان أكثر الفنون الأدبية تعبيراً عن هذه المرحلة ، كما كانت الترجمات الروائية عن الأدب الغربى ، أكثر تحقيقاً لروح العصر الخاص بنا . فقد كان الشعر بقيادة جماعة أبوللو شعراً رومانسيا فى خامته الفنية وطريقة بنائه على حد سواء ، وكانت المأساة تفوح رائحتها من بين قصائد الملاح التائه وابراهيم ناجى ، المأساة بمعناها الفردى العميق ، كما كانت الطبيعة بنخيلها وأكواخها تطل علينا بلوعة صاحب «أغانى الكوخ» ومرارة سؤاله الهارب «أين المفر» . كان الشعر بطبيعته الفنية الخاصة أقدر فنوننا على تلبية هذه الروح التى جاشت فى صدور المصريين آنذاك ، وهم فى غمرة الكفاح المضنى ضد الاستعمار والاستبداد . فلم تكن ثمة هزيمة أو انتصار هناك . وإنما كانت الرؤية الضبابية تظلل الطريق إلى النصر بالغيوم والسحب . ولذلك كانت الحيرة ، وكان القلق ، وكان ذلك الشعور المتوتر بمأساة الشد والجذب فى حياتنا الروحية لا فى حياتنا الاقتصادية والاجتماعية فحسب . فقد كانت حياتنا الروحية نهبا لانفعالات الحماس نحـــو الحضارة الغربية يشوبها الانفعال المتحمس لماضينا وتراثنا . كنا نرى من ينادون بالشخصية المصرية والحضارة المصرية هم أنفسهم الذين يقومون بالدعاية للثقافة الاوروبية . وهكذا اختلط ماضينا بحاضرنا بمستقبلنا فى بوتقة رؤية غائمة تستشعر الحزن والأسى على الماضى جنبا إلى جنب مع إمكانيات الفرح فى المستقبل . وقد عبرت الرواية منذ هيكل إلى محفوظ فى شكلها ومحتواها عن ذلك الصراع ، وتلك الرؤية ، على النحو الذى ذكرناه مفصلا فى غير هذا المكان. وما أريد أن أؤكده بتكرار هذه المعانى نقطتين هما : أن مأساتنا فى ذاتها كانت مأساة رومانسية وأن هذه الرومانسية كانت ثورية فى حينها . ومعنى ذلك أن الطبيعة الرومانسية للمأساة هى التى أسهمت بشكل فعال فى إضفاء اللون الرومانسى على عدسة بعض أدبائنا إن لم يكن معظمهم (منهم من هرب إلى الريف أو الأحياء الشعبية ، ومنهم من هرب إلى أجواء الفرد وأهوائه ومنهم من هرب إلى الماضى وآثاره وأمجاده) . ومعنى ذلك أيضاً أن هذه الرومانسية بالرغم من مأساويتها كانت ثورة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة .

وعندما صعد يوسف السباعى إلى السماء فى « نائب عزرائيل » كان هاربا على نحو من الأنحاء ، ولكنه عندما هبط إلى الأرض فى نفس الرواية كان شهيداً . وبين الهروب والاستشهاد تكن ثورية هذا الروائى الفنان فى تلك المرحلة الباكرة من حياته الأدبية . فلا ينبغى أن تستدل على ثورية السباعى بما كتبه بعد الثورة عن قضايا « ثورية بطبيعتها » ، وإنما يجب أن نستشف موقفه الفكرى — إن كان ثورياً — من أعماله الأولى .

والقراءة السريعة لكل من « نائب عزرائيل » و « أرض النفاق » تقول أن صاحبها كاتب ثورى . والثورة فى مجال الأدب لها نوعية خاصة مستقلة عن مدلولها السياسى أو الإجتماعى . على أن إستقلالها لا يعنى العزلة ، بل التمايز . فثورية الفنان هنا تعود بنا إلى الحديث عن طبيعة « الرؤية الرومانسية » التى أوضحنا جذورها فى تاريخنا الأدبى من ناحية ، وها نحن ذا بصدد امتداداتها فى أدب الفنان موضوع البحث . أى أن ثورة يوسف السباعى تستمد أصولها من المأساة الرومانسية الثائرة فى تاريخنا الحضارى (على وجهيه المادى والفكرى) . وتنعكس هذه الثورة بدورها على بنائه الروائى وخاماته وعناصره وتفاعلاته وصراعاته وآثاره الإيجابية والسلبية .

ولعل « الفانتازيا الفاجعة » هى المصطلح النقدى الموفق — فيما أرجو — الذى يصوغ « نائب عزرائيل » و « أرض النفاق » ضمن إطار الثورة الرومانسية فى أدبنا الحديث . فهى ثورة تجاوزت المدلول الحضارى العام إلى المدلول الفنى الخاص ، ومن ثم أصبحت ثورة فى البناء اللغوى والتركيب النفسى والهيكل الفكرى والمحتوى العاطفى . . إلى بقية المضامين والدلالات والأشكال والقوالب ، التى تشترك مجتمعة فى « خلق » العمل الفنى . وهى ثورة لأنها عملية تجاوز وتخط لما كانت عليه الرواية المصرية عند ظهورها وفترة مراهقتها . وهى لذلك تحمل الكثير من صفات الماضى والحاضر وتومىء إلى المستقبل . فسوف نلتقى فى هاتين الروايتين بمشكلات العامية والفصحى . والمباشرة والتقريرية . والفوضى والحرية ، والفرد والمجتمع ، والتخطيط والعشوائية ، والمادية والمثالية . وهذه المجموعة الهائلة من المزدوجات هى التى مهدت لقولنا أن هاتين الروايتين يخضعان لتعبير « الفانتازيا الفاجعة » . ذلك أن هذا التعبير المزدوج يلخص ما تحفل به كلاهما من تناقضات .

ولنبدأ بـ « نائب عزرائيل » حيث تبدأ ازدواجيتها من العنوان . فالنائب المحترم من بنى البشر ، وعزرائيل من الملائكة . أى أن المؤلف شاء أن يجمع بين السماء والأرض فى محاولة تفسير هذه الحياة ، واتخاذ موقف منها . فالقصة تبدأ فى السماء حين اكتشف الراوى أن روحه قد صعدت خطأ ، فقد كان المطلوب شخصاً آخر يشبهه فى الإسم . وعندما يعلم عزرائيل بما حدث يعلن هذه الروح ضرورة عودتها إلى الأرض فى الوقت الذى يعلن فيه صاحبها رغبته فى البقاء إذ أنه أحس فى تحرره من الأرض والجسد بدبيب حياة جديدة أفضل كثيراً من حياته الأولى . ولكن عزرائيل يصر على إعادته ليأخذ الروح الأصلية بدلا منه . وفى هذه الأثناء يتذكر عزرائيل أن عليه أداء بعض الأمور فى نفس الوقت الذى ينبغى أن يعيد فيه الروح إلى مكانها . وحينئذ يعرض عليه صاحب الروح أن يقوم بهذه الأعباء التى لم تكن فى واقع الأمر سوى قبض مجموعة من الأرواح . وهكذا يتاح لعزرائيل أن يذهب إلى موعد غرامى مع حبيبته ، ويأخذ منه صاحب الروح كشفا بأسماء الأرواح المطلوب قبضها . ويبدأ فى التو عمله الجديد كنائب لعزرائيل . غير أنه يتذكر فجأة أن الموت فى الحياة الدنيا يتم بصورة عشوائية وبغير تخطيط ، فيموت من يجب أن يعيش ويعيش من يستحق الموت . وهنا يتفتق ذهنه عن فكرة خطيرة هى أن ينقذ الأسماء المكتوبة فى الكشف من الموت ، ثم يتولى قبض الأرواح التى يجب أن تموت بدلا منها ، الأرواح التى تتسبب فى فساد العالم ودماره ، أرواح القادة الزعماء والساسة . إلا أنه ما أن يبدأ مشروعه بإنقاذ الأرواح المطلوبة لدى عزرائيل حتى يعود عزرائيل إلى الأرض ويتولى العملية بنفسه . ويحاول نائب عزرائيل أن يرافق عزرائيل فى عودته إلى السماء ، ولكن هذا يصر على إعادته إلى جسده فى القبر . ويظن أن عودته إلى الأرض حيا من جديد من شأنها أن تعيد الفرحة إلى القلوب الحزينة من أهله ، غير أنه يكتشف أن الأهل مشغولون عنه بالميراث ، وأنهم يوسعونه سباً وشتما مع كل صلاة ، فيرجو عزرائيل أن يحشره فى أول كشف لقبض الأرواح . وينفذ له عزرائيل هذا الرجاء بعد أن يمنحه يومين أُغادر فيهما مضجعه ليغيث الملهوف ويعطى المحتاج ويواسى الحزين ، ثم صعد إلى السماء طاهر الذيل « ضامن جنة » وأحس فى هذه

المرة أنه أخف وزناً من المرة السابقة وأكثر انشراحاً . وشعر بفيض من السعادة يغمره فقد عاش يومين فى آخر العمر خيراً من طيلة العمر .

ونتبين على الفور معالم الفكرة الأخلاقية التى يطرحها المؤلف على صعيد البحث . فهو يرى أن الأزمة العالمية فى جوهرها هى أزمة أخلاق، ذلك أن المطامع ليست إلا شهوات رخيصة تتأجج فى صدور قادة العالم فيتناحرون على المغانم مهما كان الغرم فادحا ومن نصيب الملايين . والفنان بذلك يشير إلى مأساة الإنسانية فى الحربين العالميتين . وهى نفس نقطة الانطلاق التى بدأ منها نجيب محفوظ فى روايته « زقاق المدق » . فإذا علمنا أن تاريخ نشر الروايتين هو عام ١٩٤٧ أيقنا مدى ما كانت عليه هذه المأساة من ثقل بالغ العنف على ضمير ووجدان الفنان المصرى . إلا أن نجيب محفوظ يطوح القضية فى مستواها الاجتماعى الجزئى والنسبى وفى إطار المنهج الواقعى الذى يشغل بالجذور الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمأساة ، بينما يتجه يوسف السباعى إلى طرح القضية فى مستواها المثالى، الكلى والمطلق ، وفى إطار المنهج الأخلاقى الذى يشغل بالانعكاسات الروحية للمأساة . والفرق بين الاتجاهين أن منهج نجيب محفوظ يبحث فى الأصول الغائرة ليفسر المظاهر القائمة ، أى أنه ينطلق فى رؤيته من المجتمع ، أما منهج يوسف السباعى فيبحث فى الأصداء الراهنة ليحدس الأحوال القادمة ، أى أنه ينطلق فى رؤيته من الفرد . ومن هنا أقول أن منهج السباعى هو الرؤية الأخلاقية المثالية .

والرؤية الأخلاقية المثالية تتناسب تماما مع وجهة النظر « الفردية » التى يؤمن بها السباعى . . فإذا تطهر الفرد من الأدران العالقة بضميره استطاع أن يحقق الخير للمجتمع الأرضى ، واستطاع أن يضمن الجنة فى السماء . وإذا استطعنا أن نتخلص من بضعة « أفراد » يقودون العالم إلى الهاوية ، تمكنا من الحفاظ على السلام العالمى . هذه الرؤية الأخلاقية المثالية الفردية ، هى فى صميمها رؤية رومانسية للمأساة . إذ من شأنها تضخيم الانفعالات والمبالغة فى تجسيمها من ناحية ، وتصوير دور الفرد فى التاريخ تصويراً أقرب إلى الخيال الكاريكاتورى. ولهذه الأسباب مجتمعة كان السباعى صادقا كل الصدق فى اختيار « الفانتازيا

الفاجعة ، شكلا ومضمونا للمأساة الرومانسية بطبيعتها ، الأخلاقية الفردية حسبما تمليه الرؤية التى يقدمها الفنان .

ومعنى ذلك أننا نستطيع القول بشكل عام أن ثمة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون فى قصة « نائب عزرائيل » فالمضمون الأخلاقى الفردى يتناسب مع الإطار الفانتازى الخيالى . إلا أننا لا نغفل فى نفس الوقت ، الصعاب الكثيرة التى واجهت الرواية المصرية فى تلك المرحلة . وقد كان السباعى أمينا فى عكسه لتلك الصعاب على صفحات روايته مما يعطيها مذاق الصدق الفنى مهما شاب هذا الصدق من عثرات الطريق .. كأن يحتاج المؤلف إلى إقحام محفوظاته من تراثنا العربى على السياق الروائى ليستشهد بقول مأثور فى تأييد ما يقول . أو أنه يلجأ إلى طريقة غريبة فى النقد الاجتماعى هى طريقة المقارنة بين الأرض والسماء . أو هو يفتعل حوارا طويلا بينه وبين عزرائيل ليحكى له عن خصال أهل الحياة الدنيا . أو هو يستخدم الركائز الواهية للوصل بين مراحل السياق الفنى . وتكون هذه الركائز من الوهن بحيث يصبح خروجه عن الموضوع الأصلى مبرراً بمثل هذه العبارات : « وتذكرت أننى » ، « وخطر لى » . وينعكس هذا الخروج على عنصر التشبيه ، فلكى يصف إحدى الفتيات على أنها معجزة جمالية خارقة يضطر إلى قوله « . . وخيل إلى أنها لو وجدت فى عصر موسى لأغنته عن عصاه وعن معجزاته ، إذ كان يكفيه أن يقدمها للكافرين حتى يؤمنوا بالله وقدرته » . فالتشبيه هنا لا يخدم الصورة الفنية بحال . وإنما يقطع تسلسل خطوط هذه الصورة فى مخيلة القارىء . كذلك يتفتت الحدث الروائى إلى مجموعة من الأقاصيص حين يقول على سبيل المثال « وأذكر كيف ذهبت لزيارة جدتى وأنا طفل فى السابعة . . الخ » أو « وتذكرت فى ذلك الوقت أن أحد ملوك فرنسا . . الخ » . حتى الفنان نفسه يعترف بذلك فى صراحة وجرأة حين يقول « هذه أقاصيص لم يكن من سردها بد حتى أعلل ذلك الضعف . . الخ » ، وحين يقول « ولكن مالنا ولتلك الذكريات الآن . . لكأنى سأخرج عن الموضوع . . لأكتب حياة قلبى كما كتب الصاوى حياة قلبه » . وكثيراً ما يتدخل ليشرح لنا ما لا سبيل إلى غموضه كأن يقول « ولابد أن تتنوع أسباب الموت حتى تكون فجيعة الناس أوقع » أو « وإنى لأعرف صاحبا لى كان ينتقد آخر

لأنه يتحدث فى التليفون مع صاحبته فترة طويلة ، وكان يعجب منه ويتساءل : كيف يطيق الكلام كل هذه المدة ؟ ومرت الأيام وأحب صاحبى فإذا به يجلس إلى التليفون ليشغله كل يوم ما يقرب من الساعة ، ونسى سابق عجبه وانتقاده ».

ولولا الأسلوب الحى الذى يتمتع به السباعى، لتعرض بناء الروائى لأعاصير خطيرة . فدقة البناء المحكم هى التعويض الرمزى عن الجو الفانتازى الذى يتيح للفنان — داخل البناء — كل شىء . وقد كانت العيوب التى ذكرتها منذ قليل ، بمثابة الهزات التى توالت على البناء . ولكن شجاعة يوسف السباعى — التى يشاركه فيها احسان عبد القدوس — هى التى أسهمت فى إذابة الثلوج اللغوية التى كانت ترهق أدبنا الحديث بضغوط لا قبل له على احتمالها . فقد استطاع هذان الفنانان أن يستفيدا إلى أبعد حد من اللغة الفنية التى استحدثها توفيق الحكيم ، فاستبعدا الألفاظ المعلبة والتعبيرات المحفوظة وطوعا البناء الروائى للغة الحديث. فقد زاوج السباعى بين الفصحى والعامية على عدة مستويات : أولها كان يضع العامية بين أقواس ، وثانيها كان يستخدمها فى الحوار ، وثالثها كان يضع العامية إلى جانب الفصحى فى السرد القصصى دون أقواس أو حواجز . وكأنه أراد أن يضحى بالمفهوم التقليدى للتجانس اللغوى بأن يجعل من قصته رواية تجريبية تصطرع بين صفحاتها كافة القضايا الفنية والفكرية التى يموج بها مجتمعه الأدبى . وكان من نتيجة ذلك أن يوسف السباعى استطاع أن يضفى على أسلوبه — من الناحية اللفظية — حيوية خارقة سواء بنقل « الحالة النفسية » للشخصيات ، أو « الإطار العاطفى » للأحداث ، أو « الشحنة الفكرية » للمواقف .. أسهمت فى خلقها جميعاً تلك اللغة الحية المتطورة التى تعكس أمانة الفنان فى صياغة عصره .

ولكن هذا المستوى اللفظى المتقدم للأسلوب ، لم ينقذ الرواية من كونها تحددت فى ذلك المزيج من القصة — الخبر ، والقصة — المقال ، تلك التى تخلق لنا ما ندعوه عادة بالرواية — اللوحة . أى أن الفانتازيا الفاجعة فى أدب يوسف السباعى هى مجموعة من اللوحات التى يدعونا الفنان إلى رحلة وصفية معها . وهى بذلك تختلف اختلافا كيفيا عن الرواية المركبة ، أو الرواية — المحور التى ينطلق بناؤها على أساس درامى هو نمو الأحداث وتطورها ضمن خيط واحد يربط بينها إلى نهاية يحددها المنطق الداخلى لصراع العناصر الفنية المختلفة داخل

للعمل الأدبى أثناء عملية النمو والتطور . أما الرواية اللوحة ، فهى الرواية البعيدة عن التركيب ، وفى بساطتها تكمن ثباتية مراحلها ، وسكونية شخصياتها . ولهذا تشترك « نائب عزرائيل » مع « أرض النفاق » فى تلك السمة البارزة : فى الأولى « يستعرض » النائب « مناظر » من الأرض وأحوالها أثناء تجواله لإنقاذ ضحايا عزرائيل من الموت ، وفى الأخرى « يستعرض » المصاب بالشجاعة والمروءة «مناظر» الأرض وأحوالها أثناء ممارسته للشجاعة والمروءة . وكلتا الروايتين تبدأ وتنتهى دون أن تنمو الشخصيات والأحداث والمواقف أو تتطور ، إنها قد تنقلب من النقيض إلى النقيض ، ولكنه — حينذاك — يكون انقلابا استاتيكيا ، لا تغيراً ديناميا . وأرانى هنا أعود إلى القول بأن السباعى كان صادقا كل الصدق فى اختيار موقف فكرى وفنى موحد ومتكامل . فالرؤية الأخلاقية والمنهج المثالى والنظرة الفردية ، تؤدى جميعها — على الصعيد الفنى — إلى إقامة العلاقات داخل العمل الفنى على أساس منطق من السكونية والثبات . فإذا مزجنا الفن بالفكر وصفنا رؤية السباعى بأنها الرؤية الرومانسية للمأساة . إن المأساة الإنسانية تبدو له من صنع نوع معين من المجانين الأشرار « هؤلاء هم المجانين العالميون » ، هؤلاء من تعودنا أن تسميهم بالزعماء والقادة » . كذلك فالأنانية الفردية لها مايعادلها على مستوى الوطن ، هى ماندعوها بالوطنية . وكما أنه لا بد من قبض أرواح الزعماء لتخليص العالم من الشر لابد من نزع الروح الوطنية لنغرس بدلا منها الإخاء الإنسانى . والعلاج إذن هو « الإحسان إلى فقير أو مواساة مريض أو تعليم جاهل » . وتكمن مصيبة هذا البلد فى قادته وزعمائه ومشاريعه المغرضة المرتجلة « فما من عمل أقيم إلا كان المقصود به غير حقيقته ، وما من مشروع إلا كان أساسه الخداع والتهريج » .

هذه هى ثورة يوسف السباعى فى « نائب عزرائيل » تفيض حزنا وأسى على أوضاع خليقة بالثورة عليها ، ولكن الرؤية الرومانسية للمأساة — بالرغم من ثوريتها — هى رؤية ترتكز على قاعدتين هما العام والمطلق . فثورة السباعى — فى رومانسيتها — ثورة عامة على الإنسان أينما كان ومن جميع الطبقات ، ثورة على الجوانب السلبية الهابطة فى النفس البشرية . وهى ثورة مطلقة لاتعترف بالنسب ولا تقيم الحواجز بين مرحلة وأخرى ، فالكل سواء : جميع الأحزاب ،

جميع القادة، جميع الأنظمة ، جميع الأمم . وهي لذلك ثورة تشبه الحلم . فهي نتاج رؤية كابوسية مزعجة أوحت بها أصداء الحرب والاستعمار ، وانعكاسات الفوضى والاستبداد . ولم ينظر السباعي إلى المصادر والأصول في غمرة « الرعب » الذي هاله من وجوه الأشياء ومظاهرها . وهكذا تركزت رؤيته في السلوك الفردي وانحصرت حلوله في الأفراد والأخلاق، بمعزل عن الجذور الاجتماعية والأساسات المادية . وتأتي « أرض النفاق » لتزيدنا شرحا وإيضاحا .

ومن عنوان « أرض النفاق » أيضاً ، نتعرف من جديد على المفهوم الأخلاقي عند يوسف السباعي . فالقصة تبدأ مع الراوي حين يفاجأ بتاجر « للأخلاق » يقيم في مكان ناء تسوقه إليه قدماه . ويلاحظ — مع دهشته وذهوله — أن أشولة الأخلاق من صراحة وصدق وإخلاص ومروءة وشجاعة قد أصبحت مع الأيام بضاعة بائرة . وبالرغم من نصائح صاحب الدكان له ألا يشترى شيئا من بضاعة الكساد إلا أنه يجازف بشراء جرعة شجاعة تكفيه لأن يكون شجاعا لمدة عشرة أيام . وفي يوم واحد — هو اليوم الأول من الأيام العشرة — تسببت شجاعته في اتهام الوزير له بالجنون مطالبا بإيداعه إحدى المستشفيات العقلية ، كما تسببت في أن يقضى بعض الوقت على أسفلت أحد أقسام الشرطة ، وتسببت كذلك في ثورة حماته عليه . . لا لشيء إلا لأنه أصبح شجاعا يدلى رأيه بصراحة في كل شيء ، يقرن القول بالعمل ، فيتدخل لإصلاح كل ما أفسده الجبن . وكانت النتيجة أنه عاد إلى صاحب حانوت الأخلاق في مساء نفس اليوم مثخنا بالجراح ، يطالبه بجرعة جبن تقيه من شر الشجاعة وأهوالها . إلا أن الرجل يصارحه بأن الجبن ومختلف الرذائل لم يعد لديه منها شيء فقد تخاطفها البشر منذ بعيد وقد أضحت الأكياس فارغة منها تماما ، ولا يرى له من حل سوى أن يتناول جرعة من صنف أخلاقي آخر يحل محل الشجاعة ويبدل مفعولها ، وعندئذ يختار المروءة . فيشرب إحدى جرعاتها التي تكفي الأيام التسعة الباقية . غير أن يوما واحداً من هذه الأيام التسعة ، يجعل أهل بيته هذه المرة — لا الوزير فحسب ! — يتهمونه بالجنون ، فقد أمسى يمارس مروءته للدرجة التي أصر فيها أن يخلع عنه بدلته لأحد أقربائه ويرتدي عوضا عنها قميصا نسائيا خرج به إلى الشارع وركب التاكسي وعاد إلى البيت ، ليحملق فيه الجميع بدهشة واستنكار وأسف على عقله الذي ضاع

وكانوا قد أوشكوا على اتهامه بشيء آخر على أساس القميص «الحريمي» ولكنهم عادوا فأنكروا الاتهام الأخلاقي ليستبدلوا به اتهاما أكثر بشاعة . ومرة ثانية يعود إلى تاجر الأخلاق مدعى الروح والجسد يطلب حلا جديدا للأيام الثمانية .

وقبل أن ننتقل إلى المرحلة الجديدة من الرواية ، نذكر أن الرجل شاهد فى هذين اليومين بعدستى الشجاعة والمروءة عدة « مناظر » لا سبيل إلى تجاهلها : شاهد الفتاة التى أضنت لياليه بالسهاد مجرد دمية تزينها المساحيق إذ هى عن قرب لا تساوى شيئا ، وشاهد مجمع الشحاذين الذى يصنع العاهات بإشراف الحاجة نودق وتحت رقابة الشركة المساهمة من الشحاذين . وشاهد « مناظر » أخرى كثيرة جميعها تقول شيئا واحداً ، إن هذا العالم يأكل زيفا ، ويشرب زيفا ، ويتنفس زيفا وأن « النفاق » هو مظهر هذه الأرض وجوهرها . ومن هنا لا يرى من حل سوى سرقة كيس « الأخلاق المركزة » أو « روح الأخلاق » الذى يخفيه التاجر عن الأبصار ، ويرمى به فى النهر ليشرب الجميع مياه الأخلاق الفاضلة ، ويصاب الكل بالصفات الحميدة من شجاعة وصدق وأمانة وإخلاص ومروءة الخ . . وهكذا لا يعود يجنونا بين عقلاء أو عاقلا وسط مجانين ، بل يصبح أهل الأرض جميعا خالين من النفاق . وسرعان ما ينفذ الفكرة بعد معركة قصيرة بينه وبين التاجر ، ثم يغادران المتجر برفقة فأر يدعى شوخ استضافه الرجل منذ زمن بعد أن تناول من بضاعة المحل ما حال بينه وبين القدرة على الحياة مع الآدميين فى الشوارع والبيوت .

و « يستعرض » أمامنا الراوى عدة مناظر منها جنازة رئيسه فى العمل وكيف بدأت قبل أن يشرب الناس مياه الأخلاق ، ثم كيف انتهت بعد أن شربوا منها ، وينتقل بنا إلى حفلة انتخابية فنستمع إلى الخطباء والمرشح قبل وصول المياه إلى أفواههم . . وبعد أن تصل . وهكذا نشهد عملية مقارنة صارخة بين أرض النفاق ، والأرض بلا نفاق . ولكننا نشهد فى نفس الوقت شيئـــا آخر هو الكوارث التى لاحمت الناس من هول ما رأوا فى أنفسهم وفى الآخرين ، عراة من أى زيف يستر نواياهم وحقيقتهم . ويساق الراوى وصاحب المتجر إلى المحاكمة ، وينتهى القاضى إلى أن الإعدام لا يجدى معهما بل لابد أن يعيشا حتى يظل عقابهما مستمرا هو رؤية الكوارث المتلاحقة على الأرض التى بلا نفاق .

على أن الناس تتزاحم على متجر الأخلاق ، وتتخاطف البضاعة الكاسدة حتى يفرغ منها المحل تماما ، فإذا تجمهروا فى الأيام التالية خرج إليهم صاحب الدكان ليقول لهم « هذه كلها أشياء موجودة فى نفوسكم » كيف ذلك ؟ « هو أن تتبعوا بإخلاص قول القائل: عامل الناس بما تحب أن يعاملوك به » ، « إن الدين عند الله المعاملة » . ولا ينهى المؤلف قصته النهاية التقليدية لقصص الأحلام كأن يستيقظ من سباته العميق على إحدى الأرائك ، ولكنه يقول : « يا أهل النفاق تلك هى أرضكم ، وذلك هو غرسكم . ما فعلت سوى أن طفت بها وعرضت على سبيل العينة بعض ما بها ، فإن رأيتموه قبيحا مشوها فلا تلومونى ، بل لوموا أنفسكم لوموا الأصل ولا تلوموا المرآة . أيها المنافقون ! ! هذه قصتكم ، ومن كان منكم بلا نفاق فليرجمنى بحجر » . وتنتهى القصـــة . تنتهى ولا تنتهى ، فهى تستمر فى وجداننا تحمل هذا التساؤل : ألم تعلن هذه الرواية ميلاد دون كيخوته المصرى الذى يتهمه الجميع بالجنون لأنه العاقل الوحيد ، والذى يصاب بمختلف الشرور لأنه لايستهدف سوى الخير؟ أليست هذه الرواية التىصدرت عام ١٩٤٩ هى لقاء جديد بين أبناء جيل المأساة ، حين نرى فى مجمع الشحاذين والحاجة نودق شيئا قريبا من زيطة صانع العاهات والدكتور بوشى فى « زقاق المدق » ؟ إن هذا التشابه يؤكد أمرا هاما هو وحدة الإحساس التراجيدى عند أبناء الجيل الواحد، حتى أن خاتمتهم الفنية قد تصبح واحدة ، مهما اختلف كل منهم فى طرق علاجها . أجل ، فبينما تصبح قصة زيطة فى الزقاق خيطا متشابكا مع بقية الخطوط الصانعة للمأساة ، يأتى مجمع الشحاذين فى أرض النفاق « عينة » أو إحدى العينات — كما يقول المؤلف — التى طاف بها الفنان ليرينا أنفسنا فى المرآة . والاختلاف بين الأديبين إذن هو اختلاف طرق الأداء الفنى ، واختلاف وجهات النظر الفكرية .

إن « الفانتازيا الفاجعة » فى أرض النفاق أكثر نضجاً وعمقاً من أبعاد « نائب عزرائيل » فهى على الرغم من أنها تخضع بشكل عام لإطار الرواية — اللوحة التى يحشوها المؤلف بالعديد من المقالات التقريرية المباشرة حول الأخلاق الفاضلة، إلا أنها تحمل فى ثناياها عوامل أخرى تخفف من وطأة هـذه الظاهرة . فنحن لو تركنا الحواشى والذيول والاستشهادات التى قد تتصل بالموضوع — فكريا — ولكنها تقطع أوصال السياق الفنى ، لو فعلنـــا ذلك لاستطعنا أن نتوقف عند

مجموعة أخرى من العوامل التى خففت من سيطرة هذه الظاهرة ، لتفصح عن ظواهر أخرى :

١ — تعود ثورة السباعى إلى الظهور فى هذه الرواية فى رؤيتها الرومانسية ومنطقها الفردى ، فيقول « هذه اللعبة ، لعبة الحكم والحكام ، ومايتبع ذلك من انتخابات وبرلمانات وأحزاب وسياسة ، هى شر ما ابتليت به مصر ، أما الشعب المصرى فهو « شعب هليهلى يحب التفاريح ، ثم يحين وقت الانتخابات فيجريها رجال الإدارة بمعرفتهم ، بصرف النظر عن رغبة الجماهير » و « هو شعب طيب سهل الخداع ، سريع النسيان ، حائر بين هـذا وذاك . . لأن هـذا شهاب الدين وذاك أخوه » . وينطلق الفنان فيجسد هذه الأقوال التقريرية فى صورة حية تؤكد نقطتين الأولى أنه يرى فى ملايين التعساء والأشقياء « العمد التى أقيم عليها صرح الفقر والمرض والجهل » . وأنه يجاهد فى البحث عن « حل » . وأن هـذا الحل يستمد قيمه الأخلاقية من التراث الذى يستشهد به والظروف التى يستعرضها ، وأن هذا الحل كامن فى « الفرد » فهو المريض دائماً ، وهو الطبيب كما ينبغى أن يكون . النقطة الأولى التى أناقشها هنا هى « الوحدة الفكرية » التى تتسم بها أعمال السباعى فى تلك المرحلة . تتضح لنا هذه الوحدة بجلاء إذا علمنا أن مجموعته القصصية « يا أمة ضحكت » تدور حول هذا المحور الفكرى — وقد صدرت عام ١٩٤٨ أى أنها تالية لنائب عزرائيل وسابقة على أرض النفاق مباشرة — فى دائرة زمنية واحدة . بل إن مسرحيته ذات الرداء الفانتازى « البحث عن جسد » تجسد لنا الشق الآخر من هذا المحور ، وهو الإيمان المثالى المطلق بالفرد كصانع للتاريخ . كان يوسف السباعى على وعى كامل بأن ثمـة مأساة حقيقية تشكل كيان هذا المجتمع ، وأنه لابد من حدوث « شىء ما » ينقذ أمتنا من الوهدة التى تتردى فيها . ولهذا كله كانت تلك الأعمال جميعها تحمـل طابع النبوءة فى بنيانهـا الفنى ومحتواها الفكرى على السواء . كانت الفانتازيا هى الرداء المناسب لنائب عزرائيـــل ودون كيخوته المصرى والروح التى تبحث لها عن جسد والأمة التى ضحـكت من جهلها الأمم . هذا الرداء الذى يتيح للفنان فرصـــة مواتية لتجسيم بشاعة الواقع المر فى جزئيات كاريكاتورية لا تخضع للنسب الحرفية التى عليها فى الواقـع . كما يتيح هذا الرداء فرصة التنبؤ بما ينبغى أن يكون عليه المستقبل . وفى المستوى الفكرى تتناسب

الفانتازيا مع الإطلاق والتعميم والفردية المثالية الأخلاقية ، فثورة الفنان تنصب على الحكام والمظلومين على السواء ، لأنه يعتقد أن الشعب مسئول عما دعاه بفن القذارة حينا ، والسلبية حينا آخر ، والاستمتاع بالجانب الهزلى من حياته حينا ثالثاً . كذلك فالأخلاق الضائعة ليست مجموعة من المعادلات الاقتصادية والخطوط الاجتماعية ، إنها مجموعة من القيم التى لا يفيد معها الميزان المادى المحدد. وهكذا يصبح دون كيخوته — الفرد — هو النبى المبشر بما يضمره المستقبل . وهو أيضاً « المنقذ » أو المخلص المنتظر فى المستقبل . والفانتازيا — بطبيعتها — تسمح لهذه التعميمات التى تسوى بين الحاكم والمحكوم ، وتعزل الأزمة الروحية عن أية قواعد مادية ، وتتصور الفرد نبياً ومخلصاً ، تسمح لهذه التعميمات أن تتحرك فى صور حية تعيش على الخوارق والمفارقات ، تجذب الدموع من مآقينا وتحجبها البسمات فى عيوننا ، فى وقت واحد .

٢ — النقطة الثانية : هل نحاسب الفنان ، أو كيف نحاسبه على وجه أدق ، حين ترد فى عباراته صفات «الرعاع» و « الوحوش » و« القذارة» يلصقها بجماهير الشعب؟ الحق أننا نظلمه حين نقول يلصقها ، لأنها تأتى على لسان إحدى الشخصيات ، أو بمناسبة أحد الأحداث والمواقف . ومن ثم ينبغى أن نحكم أو أن نقيم مثل هذه العبارات ضمن الأثر العام للعمل الفنى ككل لا بمعزل عن بقية البناء الروائى . لقد واجهت هذه القضية نقاد شكسبير الواقعيين ، إذ وردت كلمة رعاع فى أعماله مراراً ، فهل كان شكسبير — حقاً — يحتقر الشعب ؟ يجيب هؤلاء النقاد أنفسهم — فى الاتحاد السوفيتى — أن هذه العبارات المتناثرة لا تضع شكسبير قطعا فى الصفوف المعادية للشعب ، لأن أدب شكسبير فى جوهره ليس أدبا ارستقراطيا . ولربما نعثر على أديب يخلو أدبه من هذه العبارات تماما . ولكن الأثر العام لأعماله الأدبية هو «الاحتقار العظيم» للشعب .

ونحن ، على ضوء هذا المنهج فى التفكير نقول إن ثورة يوسف السباعى الأخلاقية ما كانت لتهمل جماهير الشعب المصرى فيما يتصف به من سلبية وهبوط . وهو حقا ، لم يشتغل بالجذور العميقة لظواهر السلبية والهبوط ، ولكنه فى الإطار المثالى لمنهجه فى الفكر ، ما كان يستطيع إلا أن يتأمل هذه الظواهر بمعزل عن جذورها .

على أن ذلك لا يعفينا من تقييم ثورة هذا الفنان الصادق الأمين ، إلا بأنها ثورة إيجابية فى حدود ذلك المعنى الذى فصلته منذ قليل ، أى فى حدود الرؤية الرومانسية للمأساة . فقد وصل مجتمعنا — ما قبل ١٩٥٢ — إلى درجة بشعة من الانحطاط . ولهذا جاءت أعمال السباعى صرخة احتجاج دامية تطرق أبواب أحلامنا بعنف . ذلك أن هذه الصرخة العميقة المدوية أقبلت فى تلك اللحظات الباردة السابقة على الانفجار . أى أنها — ببساطة — كانت نذيرا بهذا الذى حدث فيما بعد ، كانت إرهاصا لما آلت إليه حياتنا بعد قليل .

ولكن الفانتازيا الفاجعة لم تكن إلا إحدى مراحل الفنان فى حياته الأدبية ، بل هى المرحلة الباكرة فى تاريخه الفنى . ولذلك فقد انتهت عند هذه الحدود ، ولم يعاود السباعى كتابة أعماله التالية فى نفس الإطار . لا لأن المجتمع كان قد تغير فحسب ، أو أنه آذن بالتغير ، بل لأن الفنان نفسه كان يتطور . وقد بدت إرهاصات هذا التطور قبلما يعلن المجتمع بداية تغيره . ففى عام ١٩٥٠ أصدر يوسف السباعى قصته الطويلة « إنى راحلة » ، وكانت إعلانا حاسما بأن الفنان هجر الفانتازيا الفاجعة إلى شكل جديد من أشكال المأساة . المأساة الرومانسية هى هى لم تتغير ، والرؤية الرومانسية للمأساة هى هى لم تتغير ، ومع هذا فقد تغير كل شىء !! تغيرت الخامة الفنية والعناصر النفسية والاجتماعية والذهنية الخالقة للعمل الأدبى . هكذا تركزت الأضواء على الجانب العاطفى أو المشكلة العاطفية أو مآسى الحب ، أو كما نشاء من تسميات . ولم يكن اختيار هذا اللون المأساوى الحاد عبثا ، ولنستمع إلى ما تقوله « إنى راحلة » .

— ٢ —

تقف « إنى راحلة » فى صف واحد مع « بين الأطلال » و « فديتك ياليلى » كمرحلة جديدة فى أدب يوسف السباعى . وهى المرحلة التى تحدد أكثر فأكثر طبيعة الموقف الفنى لهذا الكاتب ، على ضوء تكوينه الاجتماعى والثقافى والنفسى من جانب ، وعلى ضوء التكوين الحضارى للحظة التاريخية فى حياة مصر من جانب آخر .

فى هذه المرحلة نشهد غياب التعميمات والمطلقات ، ورحيل الجو الفانتازى . ونستقبل فى نفس الوقت ميلاد السمات الجديدة لهذه المرحلة التى أضع لها عنوانا

فرعياً هو « الأسطورة الرومانسية » . ذلك أن العنوان الرئيسى لأدب المأساة عند يوسف السباعى ما يزال فى هذه المرحلة الجديدة مشبعاً بالروح الرومانسية ، أو أنه ما يزال يعتمد على الرؤية الرومانسية للمأساة .

والعنوان الفرعى أقصد به التفرقة بين الأدب الرومانسى الأوروبى وبين الرومانسية التى عرفها الأدب المصرى الحديث منذ هيكل إلى يوسف السباعى مروراً بترجمات المنفلوطى. فالرومانسية الأوروبية فى مختلف مراحلها واتجاهاتها تتسم بالتدفق والانفتاح على العالم ، أى أنها لا تحيط نفسها بسياج حديدية لا تنفذ منها رياح الواقع الخارجى بل هى تطل من نوافذها العديدة على كثير من المشكلات التى تضج بها الحياة بموجاتها المتنوعة . فبالرغم من أن الشكل العاطفى لمأساة الحب هو الصورة الرئيسية التى تواجهنا فى آداب الغرب الرومانسى — شعرا ونثرا — إلا أن هذا الشكل لا يغلق كافة الأبواب على « الغرام الفاجع » ، وإنما يفتح لنفسه بعض المسارب التى تتسلل منها أشعة الكون المضطرب فنلحظ أن ثمة تفاعلا حيا عميقا بين الداخل والخارج فى إطار الشكل الرومانسى ومضمونه التراجيدى. لهذا السبب لم تكن المأساة الرومانسية فى القرن الماضى بأوروبا ، مأساة منغلقة على ذاتها ، بل كانت صياغة حضارية متقدمة لأزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الإجتماعية الجديدة . وقد كان التقدم الحضارى للرومانسية الأوروبية وليد التقدم العلمى الوافد مع الأنظمة الاجتماعية الجديدة ، بالإضافة إلى خصوبة الحضارة الأوروبية حينذاك وهى تجتاز أسوار عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات ، الخصوبة التى تجلت فى تعدد الجداول وتنوع الأخاديد وكثرة الروافد التى تختلف جميعها باختلاف المستويات الفكرية والفنية والأدبية ولكنها تنبع فى البداية من تراث حضارى موحد عريق يمتد إلى الاغريق العظام ، ويصب عند النهاية فى تراث حضارى مشترك هو حضارة العصر الحديث . كان القرن الماضى فى أوروبا يضم الاتجاهات الواقعية والطبيعية والرومانسية خلال مجرى زمنى واحد ، ومن ثم كان لابد من الصراع بين هذه التيارات المختلفة . ولما كانت الطبقة المتوسطة الثورية فى حينها تخلق النظام الليبرالى الحر فى المجالات الاقتصادية والسياسية ، فقد أتيحت لاتجاهات الفكر والفن أن تتصارع فى مناخ حر . كذلك كان التقدم العلمى والتراث العريق هما الجناحان اللذان حلقت بهما الآداب والأفكار

والفنون فى مختلف الاتجاهات على مستوى عال من النضج ، فأثمرت تلك المرحلة الفذة من تاريخ البشرية مما دعوته منذ قليل بالتدفق والانفتاح . أى أن هذه الصفة لم تكن حكرا للرومانسية وحدها ، بل كانت إحدى صفات العصر والحضارة ، ومن ثم اتسمت بها جميع التيارات والمذاهب . غير أن اتصاف الرومانسية الأوروبية بالتدفق والانفتاح يتخذ لنفسه معنى خاصا لا تشاركه فيه الواقعية مثـــلا . فالاتجاه الواقعى بحكم تسميته لا يحتاج إلى قولنا أنه ينفتح على جوانب الواقع المختلفة . . أما الرومانسية المقصورة عادة على موضوع واحد وقضية واحدة ، فإنه من الصعب أن نطالب إليها أن تكون على شاكلة الاتجاه الواقعى فى ملامسة الواقع الاجتماعى أو السياسى أو الاقتصادى ، والاحتكاك به على نحو يشير إلى جانب القضية الرئيسية بعض المشكلات الأخرى . ومع هذا فقد بلغت الرومانسية الأوروبية للأسباب الموضوعية التى ذكرتها مستوى من النضج جعلها — وجعلنا معها — تتدفق وتنفتح على مجموعة من المعانى البعيدة عن الموت والحب والظلال الرومانسية الأخرى . أجل ، فقد كان الرومانسيون الثوريون فى ألمانيا (كشيلر وجوته) وفى فرنسا (كهوجو) وفى انجلترا (كشيلى) هم دعاة الحرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، هم رواد « الرفض » للواقع المعتم . . كل ذلك بجانب « الخامة » الأساسية للتراجيديا الرومانسية : الحب ، و « الرؤية » المثالية الفردية للمأساة فى شكلها : العاطفى .

أما نحن فى مصر فقد كان تاريخنا مع الرومانسية مختلفا ، فهى أولا ليست وليدة شرعية لحضارتنا ، وإنما هى ابنتنا بالتبنى . . هذا لا يعنى أن رومانسيتنا افتقرت إلى « الأصالة » وإنما أقصد شيئاً آخر . أقصد أن « زينب » وترجمات المنفلوطى « بتصرف » وترجمات مجلة « الجامعة » فى أوائل القرن وترجمات جيل الرواد لبعض الشعراء الإنجليز ، هى كل تراثنا من الرومانسية . ومعنى ذلك أن الرومانسية ليست « امتداداً » حتميا أو طبيعيا لتراثنا الفكرى والأدبى والفنى ، وإنما هى « تلبية » لمناخنا الحضارى المتأزم بين القيم القديمة والعلاقات الإجتماعية الجديدة . لهذا كانت الرومانسية فى أدبنا الحديث مستوردة وأصيلة فى آن واحد . هى مستوردة بلاشك بواسطة الترجمة المباشرة عن الإنجليزية والفرنسية ، والترجمة غير المباشرة التى عرفناها عن طريق المنفلوطى والتأثر التقريرى المباشر عن طريق

هيكل الذى كتب « زينب » أثناء وجوده بفرنسا وإطلاعه على روائع الرومانسية. ولكن رومانسيتنا مع ذلك أصيلة ، لأنها صادفت هوى فى نفوسنا ، ولأنها كانت استجابة عفوية تلقائية لمرحلتنا الحضارية . فقد كان من الممكن ألا تعيش بيننا لو أنها كانت غريبة — فى روحها — عن وجداننا ، ولكنها عاشت وأثمرت على يدى كبار أدبائنا فى ذلك الحين ، ثمرات لا ريب فى أهميتها التاريخية . ولكن هذا المزيج المعقد من الإستيراد والأصالة أعطى للرومانسية المصرية نكهتها الخاصة التى تتميز بها عن الرومانسية الأوروبية . فقد ولدت رومانسيتنا — ترجمة وتأليفا — فى ظل مرحلة حضارية شديدة التخلف ، وفى ظل مجتمع عديم الجذور الديموقراطية ، وفى ظل لقاء غير ودى على الإطلاق مع أوروبا ، وفى ظل إحدى فترات الانبعاث القومى الناتج من ثورتنا المزدوجة ضد الاحتلال الأجنبى والاستبداد الداخلى معا ، وفى ظل أرضية بلا تراث حقيقى للمذاهب الفنية أو الأشكال الأدبية الجديدة كالقصة والمسرحية .

هذا المناخ «الخاص» بنا يستقبل الرومانسية بترحاب شديد لأنها تعبر عن أزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الإجتماعية الجديدة ، وهى الأزمة الرئيسية فى حياتنا إبان تلك الفترة . ولكن هذه الرومانسية لن تتسم بأية حال ، بالتدفق والانفتاح على مختلف جوانب الواقع المر الذى كان يعيشه الشعب المصرى آنذاك ، بل هى ستمتص المرارة التى يجيش بها قلب هذا الواقع المريض ، ثم تكثف هذه المرارة فى غرفة مقفلة ذات جدران صماء يتوهج داخلها بحرارة الحب الفاجع ولا تتيح نوافذها المحكمة الغلق فرصة التنفيس لهذه الحرارة فتحرمها من لقاء حر مع الواقع الخارجى ، وإنما تدفع بها إلى مستوى البركان الذى يغلى ويغلى ولا يلبث أن ينفجر . والغرفة الرومانسية المقفلة فى أدبنا الحديث هى ما أدعوه بالأسطورة الرومانسية ، أو البناء الأسطورى للرومانسية ، كما أن الغرفة الواقعية المقفلة فى هذا الأدب نفسه هى ما أدعوه بالبناء الأسطورى للواقعية . فالبناء الأسطورى — فى المستوى الفنى للرواية — هو ذلك البناء الموغل فى الكثافة والتركيز حتى ليقترب من الشعر . وفى المستوى الفكرى هو ذلك البناء الإجتماعى أو العاطفى المحكم الغلق حيث يعكس أزمة الحرية فى حضارة متخلفة مقهورة .

لذلك كان نجيب محفوظ فى « زقاق المدق » هو رائد البناء الأسطورى فى الرواية الواقعية المصرية ، كما كان يوسف السباعى رائداً لهذا البناء فى الرواية المصرية الرومانسية . إن هذه المعانى جميعها تتجسد فى الشعر أكثر منها فى النثر : فى قصائد على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل وغيرهم من أبناء الجيل الرومانسى فى الشعر المصرى الحديث ، تتجسد الأسطورة الرومانسية فى الشعر أكثر منها فى الرواية . ذلك لأن طبيعة الشعر كجنس أدبى أقدر من طبائع الأجناس الأخرى فى القيام بعمليتى التكثيف والتركيز .

على أن التكثيف والتركيز اللذين أحاول شرحهما هنا ليسا هما المعنى الفنى فحسب ، بل لها معنى آخر هو المصدر الأول للمعنى الفنى . المصدر الأولى للتكثيف الفنى والتركيز الفنى ، هو الفكر المكثف المركز ، وتكثيف الفكر وتركيزه ليس هو الدسامة أو الغنى أو الخصوبة فهذه المعانى هى المستوى الكيفى للتكثيف والتركيز . والمستوى الكيفى أحد العناصر الأساسية المكونة للعمل الفنى من « ذات » الفنان بثقافته ومعدنه العقلى وتكوينه النفسى ، وكلها تختلف من فنان إلى آخر . أما المستوى الكمى للتكثيف والتركيز فهو ما أهدف إلى إيضاحه هنا . لأنه أحد العناصر الأساسية المكونة للعمل الفنى من «موضوعية » المرحلة الحضارية التى يعيش فيها . فعندما يعانى مناخنا الحضارى ويلات البتر أو التمزق أو ما يمكن تسميته بمركب الإنفصال التاريخى من عصر العطاء العظيم ، كما يعانى ويلات التخلف الحضارى المرعب وغياب التقاليد الديموقراطية فى أسلوب الحكم والقهر الاستعمارى الرهيب .. عندما يكون مناخنا الحضارى على هذا النحو من عوامل «السلب» ، فإن عناصر « الإيجاب » المتمثلة فى الهبات الثورية ومحاولة الانبعاث الفكرى والأدبى والفنى تجد نفسها محاصرة فى مأزق تاريخى لا تحسد عليه . تجد نفسها فى حاجة ماسة إلى استيراد أدوات نهضتها من الغرب القاهر ، كما تجد نفسها فى حاجة مماثلة إلى استلهام روحها من الماضى المبتور أو الممزق . ومن هنا تتجه هذه الإيجابية إلى العالم الرومانسى تهيم فى سماواته العليا لعله يحميها من السقوط والاستسلام .

فالرومانسية فى تاريخنا هى رومانسية ثورية ، ولكن مقوماتها الحضارية دفعتها لأن تتحصن داخل تلك الأبنية الأسطورية التى سنتعرف عليها بعد قليل . الأبنية الأسطورية التى يشيدها الفنان على نسق غرفة مقفلة بداخلها مرجل يغلى

لا تتصل بالعالم الخارجي بأوهي وسائل الاتصال، فلاهي تتفاعل مع الواقع ولا هي تتصارع مع اتجاهات فنية أخرى . ذلك أن تاريخنا الأدبي الحديث لم يعرف الصراع الفكرى بين مختلف الإتجاهات الفنية إلا فى وقت متأخر نسبيا . ولكنه عرف منذ بعيد « دورة المراحل الأدبية » إن جاز التعبير . فى الوقت الذى كانت تعانى فيه حضارتنا ويلات التخلف وانعدام الحرية والقهر الأجنبي وغياب التراث فضلا عن تمزقه ، لم يكن ثمة إمكانية لأن تتسع مرحلة بكاملها لعديد من التيارات تتصارع فيما بينها بحرية وتثمر تيارات جديدة لاتلبث أن تتوالد هي الأخرى ، وهكذا . إن مناخنا غير الصحى لم يسمح بهذه الصورة الغنية الخصبة ، وإنما كان يتيح الفرصة فى الاغلب لتيار رئيسى سائد يملأ اتساع المرحلة ، ثم يشتبك مع تيار جديد عند انتهائها ، فإذا ساد التيار الجديد لم يمنح لغيره فرصة التعبير المستقل ، وإنما يظل على هامشه إلى أن ينمو التيار الأكثر حدة وحداثة . حضارتنا الفنية إذن ، قد مضت طيلة نصف قرن — هو مرحلة النهضة — فى خط طولى ، ولم تعرف خطوط العرض فضلا عن العمق والارتفاع إلا فى فترة حديثة للغاية . كان المناخ اللاديموقراطى المتخلف فى السياسة والاقتصاد يصوغ حضارة فنية فقيرة نسبيا لأنها وحيدة الجانب عديمة الحركة ، فهى ذات خط واحد يرفض الصراع أو التفاعل — وله العذر — لأنه ليس هناك مايتصارع معه أو يتفاعل .

وقد أدى انعدام الإتصال بالواقع الخارجى أو أية تيارات جانبية أخرى ، إلى تقوقع الرومانسية المصرية فى ذلك البناء الأسطورى الذى ارتاده يوسف السباعى . واتفقت الأسطورة الرومانسية لدى هذا الفنان مع رؤيته المثالية ومنطقه الفردى فى تفسير الظواهر وتحليلها وتقييمها وعلاجها وصياغتها .

وربما كانت « إنى راحلة » بالذات — وقد صدرت لأول مرة عام ١٩٥٠ — أقرب إلى أن تكون همزة الوصل بين المرحلة السابقة والمرحلة الجديدة . هى تمت إلى المرحلة السابقة بما تتضمنه من ثورة المؤلف على الفئات العليا من المجتمع البرجوازى ، ولكنها تتصل بالمرحلة الجديدة من خلال ذلك التخصص الحاد فى المشكلة العاطفية أو مأساة الغرام الرومانسى . وإذا كنا نستطيع أن نقسم الأجيال القارئة لأدبنا الحديث إلى ثلاثة أجيال رئيسية هى بالتتابع : جيل المنفلوطى ،

جيل السباعى وإحسان وعبد الحليم عبد الله ، جيل نجيب محفوظ ، فإن هذا التقسيم التقريبى لا يخضع للنسبية الزمنية ، وإنما يؤثر النسبية الفكرية عبر أرقام التوزيع . فالقلة القليلة من أدبائنا هم الذين يرتفعون إلى مصاف الظاهرة الإجتماعية . ولقد كان المنفلوطى ظاهرة إجتماعية واضحة فى ثلاثينات هذا القرن حيث أبكى عيونا كثيرة ، وكذلك أضحى السباعى وعبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس ممن تستهوى كتاباتهم جيلا كاملا من الشباب . أما نجيب محفوظ فبالرغم من معاصرته لهؤلاء الثلاثة من أبناء جيله ، إلا أنه ظل يخاطب قطاعا ضيقاً من القراء إلى وقت قريب ، حين أتيح لفنه الواقعى مناخا صالحا للظهور ، وأصبح نجيب محفوظ بدوره ظاهرة إجتماعية واضحة فى مجال الرواية المصرية .

وفى كتابى « أزمة الجنس فى القصة العربية » أوضحت رأيى فيما يخص أدب إحسان ، ولست بحاجة لأن أقول أن ثمة فروقا ضخمة بين كل من السباعى وإحسان وعبد الحليم ، إلا أن مايجمعهم فى نطاق الظاهرة الإجتماعية المشتركة هو الإهتمام الأكبر بمشكلات الفتاة المصرية وأزمتها العاطفية فى تلك المرحلة الضارية الواقعة بين القيم الأقطاعية المتهالكة والعلاقات الإجتماعية الوافدة مع المجتمع البورجوازى .

ولعله من الشيق أن أوضح هذه النقطة على « الطبيعة » حيث قرأت « إنى راحلة » من النسخة الموجودة بدار الكتب ، فأتيح لى أن أقرأ مع النص الروائى تعليقات القراء والقارئات من جيل الشباب ، وتواريخ قراءتهم لهذا النص ، ومستوياتهم العلمية الرسمية . وقد لاحظت أن أقدم تاريخ للقراء سجله صاحبه فى الصفحة الأخيرة من الرواية هو عام ١٩٥٢ وأن أحدث تاريخ هو ١٩٦١ (ومعنى ذلك أن الرواية فاتحة لشهية القراء طوال عشر سنوات متواصلة) . كما لاحظت أن البيئات العلمية للقراء تختلف من كلية الطب إلى كلية الآداب إلى المدرسة الثانوية ، وأن القراء جميعهم من الشباب ، الذكور والأناث ، يركزون فى تعليقاتهم على نقطة محددة هى « الأسلوب » ، ونقطة عامة هى « الموضوع » . وهم جميعا يؤكدون تأثرهم البالغ بهذه القصة . إن هذا الإحصاء غير دقيق بالطبع ، وإنما هو أقرب إلى الإنطباعة السريعة ، لأن الإحصاء الدقيق يتطلب الأرقام الرسمية للتوزيع ورواد دار الكتب . الا أنى أكتفى بالانطباع السريع ، لأقول شيئاً

سريعا أيضا هو أن المشكلة العاطفية مشكلة « إجتماعية » فى جوهرها وليست فردية على الإطلاق ، كما قد يظن البعض للوهلة الأولى . إنها ليست شذوذا أو استثناء، وإنما هى ظاهرة حقيقيـة فى المجتمع ، وهى مشكلة إجتماعيـة بالمعنى الواسع العميق الذى يحتوىأو يستوعب مختلف الطبقات وفئاتهاالمتنوعة . وهى مشكلة اجتماعية ، ثالثا عن طريق اتصالهاالوثيق ببقية المشكلات التى يموج بها مجتمعنا .

ومن هنا يصبح المنطق الشكلى والرؤية المثالية الفردية هما السبب فى أن يتخصص يوسف السباعى فى محاصرة المأساةالعاطفية بين جدران العلاقات الفردية بعيدا عن ضجيج المجتمع ومشكلاته الأخرى . بالإضافة إلى أن هذا المنطق وتلك الرؤية يحددان كما قلت الموقف الفنى الدقيق الذى يقفه هذا الـكاتب .

و « إنى راحلة » تقول إن مؤلفها أحد أبناء الطبقة المتوسطةالثائرة فى تاريخنا الحديث . وإن هذا الـكاتب لا يتجاوز أعتاب طبقته الإجتماعيةولا يتخطى مثلها وقيمها . وهو لذلك يثور طوال صفحات الرواية على الفئات العليا من البرجوازية المتعاونة مع القهر الأجنبى . وهو أيضا يثور على الاقطاع بأفـكاره وقيمه ، وتتوقف ثورته عند هذه الحدود : حدود الثورة الوطنية الديموقراطية التى أسهمت فيها الطبقة الوسطى المصرية بنصيب فعال . لهذا كانت « إنى راحلة » هى قصة الضابط الذى تربى بعرق الجبين ، ودخل الـكلية الحربية لسبقه الرياضى ، وفى الطرف الآخر هى قصة ابن الباشا المدلل الذى يرى الدنيا « عصبة ذئاب » وخاتمةالصراع هى تلك الفتاة الرومانسية الحالمة التى تنتمى إلى أسرة الضابط الشاب عن طريق الدم ، ولـكنها تنتمى إلى الفتى الأرستقراطى المدلل عن طريق السلطة ، فهى ابنة « باشا » اخر يسمونه فى القاموس البرجوازى بالعصامى . وينتصر المؤلف بوضوح لجانب الضابط المـكافح والفتاة ، ولـكنه يلف هذا الانتصار فى رداء الموت القاتم ، أو الاستشهاد الرومانسى كما يحلو للبعض أن يدعوه .

إن موقف يوسف السباعى — فى المستوى الفـكرى — قد أصبح أكثر وضوحا وتحديدا من موقفه فى المرحلة السابقة . فنحن هنا فى « إنى راحلة » مع شخصيات محددة طبقيا وإجتماعيا ونفسيا ، كعايدة التى نشأت فى كنف أب ركز كل جهده لينشئها على طبيعته الجامدة « وتفـكيره العملى المادى » ويقتل فى نفسها

كل ميل للعاطفة أو الرقة أو الخيال ، لا تجسر أن تقول إنها لا تريد فلانا لأنها تحب فلانا ، أنى لا أجرؤ قط أن أقول إنى أحب » . فإذا أصر الأب على طغيانه باسم القيم ، دار هذا الحديث بين الفتاة وحبيبها :

« — وماذا أستطيع أن أفعل . . سوى أن أترك الأمر لله وللظروف ؟
— أعلينا أن نخضع ونستسلم ؟
— هل لدينا سوى ذلك ؟
— إذا كان هذا هو رأيك . . فكما ترين ؟ »

إن السلطة الاجتماعية هى الأقوى لأنها صاحبة النفوذ ، أما القوى الجديدة الناشئة فهى الأضعف . وهكذا ينتهى الأمر بأن تعقد عايدة قرانها على توتو بك أوتهانى بك ، وهكذا أصبح الأمر يبدو أمامها وكأن إجراءات الزواج مجرد « عقد إيجار » أو « صفقة شراء » لا يقام إزاءها أى اعتبار لمشاعرها نحو حبيبها أحمد . . لهذا تتساءل فى أسى « أتفاهم الأرواح وامتزاج الأنفس والقلوب . . لا يحلل الصلات التى أحلها ذلك الشيخ المعمم بكنا باته وقراءاته ؟ أأضحى بهذه التفاهات الشكلية ملكا لرجل لا تربطنى به أية صلة ، ولا أحس نحوه أقل عاطفة ؟ أتزيل هذه الكتابة كل عقبة . . بينى وبينه . . ويقف الحب العميق القوى مكتوف الأيدى ؟ أتتيح لى تلك الوثيقة المخطوطة . . أن أفعل . . مالو فعلته بدونها — حتى مع أحمد — لاعتبرت فاسقة واستحققت الرجم بالحجارة ؟ يا لحمق التقاليد وسخفها ! » والسباعى فى هذه القصة حريص أشد الحرص على جلاء المستويات المختلفة للتمرد بعد أن أكد على قيمة التمرد فى ذاتها باختياره هذه القضية بموضوعها أو هيكلها العظمى ، فهى أكثر القضايا والموضوعات « خصوصية » من حيث المظهر ، ولكنها من أكثر القضايا الخصبة بالدلالات العامة من حيث الجوهر . إن الفتاة تستسلم وحبيبها ييأس . ولكننا نلتقى بنموذج ثالث هو شقيق الفتاة حين يصرخ فى وجهها أن تثور وتقاوم وتحطم كل شىء « أتتركينها تذهب سدى . . إننا لم نعد فى زمن الاستعباد . . كيف ترغمين على زوج لا تريدينه ؟ . . هذا منك جبن وخور » .

إن المعركة التى أشعلها السباعى تتسم منذ البداية بالصدق والانفعال بعدالة القضية المطروحة للبحث ، فهى معركة التناقض المحتدم بين القيم السائدة رغم رجعيتها ،

والعلاقات الاجتماعية الجديدة رغم تقدمها . وهو يختار شخصياته ويدير أحداثه ويحدد مواقفه وفقا لمنطقه الخاص ورؤيته المحددة . فالشخصيات الرئيسية تبرز من أسرتين رئيسيتين : الأسرة الأولى تنقسم بدورها إلى فرعين ، أحدهما الفرع الوصولى الانتهازى الذى استطاع أن ينهض من وهادالطبقة الوسطى إلى مشارفها العليا ، والآخر الذى لم يستطع إلا أن يبقى أسفل السلم البرجوازى يعانى شظف العيش والحرمان . إلى الفرع الأول تنتمى عايدة ، وإلى الفرع الآخر ينتمى أحمد . أما الأسرة الثانية فهى أسرة « دولة زكى باشا » رئيس الوزراء السابق وابنه توتو بك أو تهانى بك . هاتان الأسرتان تشكلان الدعامة الفكرية الأولى فى رواية « إنى راحلة » لأنها من زاوية رئيسية تمثل قصة الصراع الطبقى بين الفئات السفلى والمتوسطة من البرجوازية والفئات . العليا من نفس الطبقة مضافا إليها الاقطاع . هذا هو المحور الفكرى للرواية ، أما الشكل العاطفى الذى جسدالصراع ، فقد باعد بين الرواية ومثالب التقريرية والمباشرة والتى كانت بمثابة السمة البارزة فى المرحلة السابقة من إنتاج الكاتب ولاشك أن الصراع الطبقى ليس مقصورا على الجانب الاقتصادى وإن كان هذا الجانب هو العامل الحاسم ، فقد وافق والد عايدة على زواجها من توتو بك لمجرد العلاقة المصيرية المشتركة بينه وبين دولة زكى باشا . إلا أن للصراع الطبقى إنعكاسات أخرى عديدة تتولد منه وتتفرع عنه هى الصراعات الإجتماعية والنفسية والذهنية والعاطفية . ومن هنا ترضخ عايدة لزواجها من توتو بك ، وتحاول جهدها أن تحافظ على سمعتها معه وهو الرجل الداعر ، ولكنها مع ذلك بدأت تحس بالثورة تعتمل فى نفسها « فقد كانت تلك هى الشكليات التى تحز فى نفسها » . أجل ، فإنه من المستطاع الرضوخ حينا لتلك الإجراءات الشكلية . ولكنه من الصعب الحفاظ على مضمونها الرجعى المدمر . لهذا تصرخ عايدة من أعماق ضميرها المعذب : كفى استعباد للشرف والتقاليد والقيود الزوجية . وهى لا تردد شعاراً فى بوق من نحاس وإنما هى تؤكد كل قيمة جديدة آمنت بها منذ هجرت بيت الزوجية الملوث بدعارة ابن الباشا إلى أن احترقت مع حبيبها الميت فى ذلك الكوخ البعيد بالاسكندرية . القيمة الجديدة هى أن العقد الذى ربطها إلى ذلك الزوج الخائن ليس إلا عقدا تافها بالرغم من علمها أن هذا العقد التافه هو الشىء الوحيد الذى كان ينقصها وهى بين أحضان أحمد حين هرولت إليه ، « لكى يجعل

يمنى فى نظركم امرأة شريفة ، ويعمل بما تسمونه فسقا عملا مشروعا تأتونه حين ترغبون » . هذه القيمة الجديدة هى التى تنطق بها عايدة قبيل خاتمة الرواية حين تقول : على أن أتزوج من أشاء . . أنا وحدى التى سأحتمل عبء زواجى . . وأنا التى سأشقى به وأتمتع ، وبعد سنوات سيرحل هو عن هذه الحياة . . إن حياة المرأة فى زواجها . . فلها وحدها أن تنتقى شريك حياتها ، وكأن عايده كانت تتكلم بلسان المرأة المصرية الجديدة ، إبنة الأزمة التاريخية فى حضارتنا الحديثة ، أزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الإجتماعية الجديدة . لهذا ليس لنا أن نتساءل عما إذا كانت « إنى راحلة » لها علاقة ما بهذا العالم الذى نعيش فيه لمجرد أن البناء الأسطورى للمأساة الرومانسية يصوغ أحداث الرواية بمعزل عن الواقع الخارجى ، بل يجب أن نعترف بأن « عايدة » فى « إنى راحلة » هى زميلة « أمينة » فى « أنا حرة » لإحسان عبدالقدوس ، وكلتاهما زميلة « نورا » الكاتب النرويجى العظيم هنريك ابسن . هى نموذج الفتاة الثائرة على أغلال القرون الوسطى من القيم الإقطاعية والمثل الموغلة فى الرجعية . ربما كانت عايدة التى أحبت واحترقت بنيران حبها ليست تجسيدا فوتوغرافيا للفتاة المصرية ، ولكنها بلا جدال إحدى الملامح المميزة لثورة الفتاة المصرية على التقاليد . وهذا هو الوجه الأول لموقف يوسف السباعى — فكريا — من الحركة الإجتماعية ، إنه موقف الكاتب المنتمى إلى الطبقة الوسطى الثورية حينذاك .

أما الوجه الآخر لهذا الموقف فهو يتضح لنا من زاوية أخرى لا علاقة لها بمشكلة الحب . إنها تلك العلاقة المباشرة بين الطبقات . والعلاقة تبدأ من الحوار بين عايدة وتوتو بك حين يقول لها إنه لم يسمع عن المنفلوطى إلا إذا كان رمانا فتحمد الله أنه يعرف شيئاً مصريا ولو كان الرمان ، ولكنه يستأنف « أنا أكره كل شىء مصرى ، هذا الشعب مازال شعباً بدائياً . . شعب الفول المدمس والطعمية » فتعلق عايدة بداخلها على « هذا الرقيع الجالس بجوارى قد أعطانى نموذجا للطبقة العليا . . أستغفر الله بل الطبقة السفلى الرقيعة المدللة » . ثم ينطلق بنا المؤلف مع زيارات عايدة ونزهاتها لنلتقى بنماذج هذه الفئة الممزقة خلقيا والمتماسكة اقتصاديا وسياسيا والمتفاهمة اجتماعيا . فالزوج من هذه النماذج لا يعبأ بخيانة زوجته له لأنه يبادلها الخيانة بانتظام . والفتاة من هذه النماذج أيضا تنكر أصلها المصرى وتجتهد فى إخفاء

السلالة التركية التى نبتت منها . والأب يحرص على تبرير زواج ابنته من توتو بك لأنه يعلم أن المناصب فى هذا البلد وراثية ، وأن زكى باشا والد توتو يحتمل أن يعود إلى الحكم فى أول إنقلاب يحدث . كما يحرص على نصح الحبيب الخائب أن يعود أدراجه بدلا من أن يتطلع إلى أعلى . ذلك أن توتو بك قدعين فى منصب رئيسى فى إحدى الشركات الأجنبية الكبرى . وفى صفحة كاملة يحلل الفنان كيف ينشأ جيل العاطلين بالوراثة من كدح الملايين على مر الزمن . ثم يضىء لحظة الوعى الحاد فى ضمير عايدة حين تقول فيما يشبه الاستسلام ، ولكنه ليس من الاستسلام فى شىء وإنما هو أقرب إلى الكشف « ليفعل زوجى مايفعل . . فما توقعت منه إلا كل نقيض . . وما كان لى أن أدهش من أى منكر تأتيه عصبته . . عصبة الذوات المدللة المرفهة . . الأرستقراطية العليا . . القديرة على كل سفالة . . الرقيعة المتهتكة . . الراطنة بالفرنسية . . المترفعة عن الشعب . . شعب الهمج والأوباش » .

هذان الوجهان — المباشر وغير المباشر — يوضحان طبيعة الموقف الأيديولوجى والحضارى للكاتب ، فهو موقف الفنان ابن الطبقة المتوسطة الثورية فى مجتمع متخلف وغير ديموقراطى ومقهور . هذا الموقف الذى يرى من الحركة الإجتماعية فى مصر جانبا جزئيا ولا يتمكن من رؤية الصورة الشاملة ، ولهذا أيضا كانت ثورية مثل هذا الفنان محدودة بأسوار العواطف والقيم والمثل والأفكار الخاصة بالطبقة الوسطى ، وكلها تنشد التغيير الجزئى فى إطار الإستقلال الوطنى والديموقراطية البرجوازية ، ولا تدرى شيئا عن التغيير الجذرى فى إطار الثورة الإجتماعية . ومن هنا كانت « الأسطورة الرومانسية » أكثر القوالب والمضامين الفنية تجسيداً لأزمة الطبقة المتوسطة بعواطفها وقيمها ومثلها وأفكارها . ولقد اختار الفنان الشكل العاطفى لمأساة الحب حدوداً لعمله الروائى . فلنتابع إذن منهجه فى التعبير كما تابعنا منهجه فى التفكير .

عندما كان السباعى فى المرحلة الأولى يترك لنفسه العنان فى صياغة عصره بكل مايعتمل بين جنباته من صراعات ثقافية ولغوية واجتماعية ، كنا نراه يعكس فى أمانة وصدق كل مايموج به مجتمعه من مشكلات فى المجال الأدبى . فهو تارة يكتب بالفصحى وآنا بالعامية وآنا ثالثاً بمزيج من هذه وتلك . أما فى مرحلته الجديدة

فقد أصبح محددا حتى فى الإطار اللغوى إذ اختار الفصحى بشكل حاسم أداة للتعبير اللفظى . وكم خانه التوفيق حين استلزم الأمر أن يضع على لسان إحدى الشخصيات المتواضعة ذهنا وثقافة كلاما لاينطق به سوى المثقفين (من الناحية اللغوية) . وكم خانه التوفيق حين اضطر إلى أن يضع كلمات أجنبية كما هى (فى حروف عربية) ليمنح الموقف صورته الطبيعية ، أو حين اضطر إلى تسجيل حوار عامى بين قوسين ، أو حين يكرر كليشيها محفوظاً دفع قارئا أو قارئة (فى ص٣٥٧ من النسخة الموجودة بدار الكتب تحت رقم ٤٤٣١ — ٩٥٠ ورقم ز — ١٩٣٥١) أن يكتب فى هامش الصفحة المذكورة أمام عبارة « دون أن ينبس ببنت شفة » هذه الملاحظة : « لاتكثر منها ياسباعى » ، وهى ملاحظة ذكية بلاشك لا لأن هذه الجملة تكررت كثيرا فحسب ، بل لأن القارىء يحس أن التعبير يجمد شعورا ما فى قالب جاهز لايحتاج لمعاناة يشترك القارىء مع الشخصية الفنية فى بذلها . ولا يمكن أن تتم إلا إذا كانت صدى لمعاناة الفنان . إن قضية اللغة فى « إنى راحلة » ليست مستقلة عن الرؤية المثالية المتميزة بالسكونية والثبات ، فهذه السكونية وذاك الثبات يولدان الإحساس بالرهبة والخشية أمام الفصحى والقلق من كونها « اللغة الرسمية » من ناحية ، وعدم قدرتها فى بعض الأحيان أن تعبر تماما عما تريده الشخصية من ناحية أخرى . وتلتقى الفصحى بمقولاتها الجاهزة مع الفكرة الرومانسية عن الأسلوب التى بهرت معظم الشباب الذين قرأوا الرواية وسجلوا إعجابهم بما دعوه « أسلوبها » فالأسلوب عندهم فى الأغلب هو المستوى اللفظى للغــة الشفافة التى يتخاطب بها العشاق . إن هذا الأسلوب « الشاعرى » — كما يحلو للبعض أن يدعونه خطأ — كثيرا مايقع فى هاوية التقرير المباشر الذى يخرج بالسرد الروائى عن السياق الفنى كما نلاحظ على عايدة حين راحت تقول « أيعييكم بعد ذلك تفسير السعادة ؟ » ثم راحت تشرح معنى السعادة ، أو حين تتساءل « هل لكم أن تعذرونى فى محاولتى وضع تلك التفاصيل التافهة » ثم تذهب فتسرد علينا مايمكن الاكتفاء عنه بالحدث نفسه . كذلك يصبح دور الطبيعة فى مثل هذا الإطار اللغوى الجامد دورا فقيرا للغاية لأنها لاتشارك الإنسان روعة التفاعل الحى العميق بين الواقع والمثال ، وإنما تصبح مرآة أو عدسة فوتوغرافية تجسد مشاعر الإنسان بصورة ميكانيكية . ولاريب أن الطبيعة عند عظام الرومانسيين تمثل دورا خطيرا فى حياة الإنسان الرومانسى على المستويين الفكرى والفنى ، فهى من ناحية ملاذ الإنسان

المفجوع فى الحضارة الصناعية ، لأنها تمثل له بكارة الأرض العذراء وبراءة الطفولة بما يشتملان عليه من حرية لم يعرفها سوى إنسان الغابة . ولقد عرفت الطبيعة كتابات فكرية مباشرة احتضنتها وعانقتها وقدستها ، كما نرى روسو وثورو . ولكنها أيضاً على المستوى الفنى استطاعت أن تلهم مئات الكتاب والفنانين صورا خالدة لذلك اللقاء الحى المعقد بين الكائن الإنسانى بمشكلاته المختلفة كيفيا . وبين الطبيعة التى تلعب دور الخصم والأم الرؤوم فى آن واحد. ولقد تجمدت الطبيعة فى أدبنا منذ صاغها هيكل فى تلك القوالب اللغوية المتشابهة . ولم يتمكن المنفلوطى من إنقاذها للجوئه إلى الترجمات الأوروبية . وربما كان الشعر هو الفن الوحيد الذى أخلص للطبيعة المصرية ، خاصة فى ديوانى محمود حسن إسماعيل الرائعين « أغانى الكوخ » و « أين المفر » . هذه اللغة الفصحى المتزمتة والتقريرية والدور القاصر للطبيعة ، ألقت جميعها أمام السباعى بمشكلة جديدة بالغة التعقيد هى مشكلة « الإيهام بالواقع » . فبالرغم من الرومانسية الحالمة لا بد للكاتب من أن يتوسل ببعض مظاهر الواقع ليعيش القارىء بين الشخصيات والأحداث والمواقف كواحد منها لا كغريب عنهـا . إن الآفات الثلاث السابقة حرمت السباعى من الوصول إلى أدوات جيدة ، للإيهام بالواقع فراح يلجأ إلى مثل هذه العبارة « ولست أريد أن أمعن فى المبالغة أو أكون روائية الحديث » أو « تلك أشياء لا وجود لها إلا فى القصص » !!

إن الأسلوب الرومانسى فى مستوى البناء الروائى — لا فى المستوى اللفظى للغة — يثير العديد من القضايا الفنية الخاصة بالخيال والحلم والمفاجأة وغيرها من مكونات البناء الرومانسى للرواية . وكم وفق السباعى فى استخدام « الخيال » كعنصر رئيسى من عناصر الصياغة الروائية ، وكمقابل للمونولوج الداخلى الذى تتسم به الرواية الحديثة . فالخيال الرومانسى يستدرج الشخصية من واقعها الأليم أو السعيد على حد سواء إلى مرحلة من التداعى الذهنى لا يستقر على أرض الواقع الصلبة إلا بمرافقة الحدث الواقعى . والتداعى الذهنى يختلف عن الحوار الداخلى الذى يتسم بالتدفق النفسى فى الارتباط المنطقى المتسق من العبارات والصور . وكما كانت الفصحى والتقريرية والطبيعة الساكنة من عقبات « الإيهام بالواقع » ، كذلك كان الإفراط فى التداعى الذهنى من عناصر البتر التى أصابت السياق الروائى

حين يقول المؤلف « وفى ذات غروب حدث كذا » ولكن المؤلف كان يعوض هذا النقص بفكرة فنية مقابلة هى التعاقب الزمنى السريع من لحظة الفرح إلى لحظة الألم. فقد كان هذا التعاقب بمثابة أداة التشويق التى يجيد الفنان استخدامها . كذلك يعد يوسف السباعى من أوائل الروائيين المصريين الذين استخدموا فكرة « الحلم » بمعناه الرومانسى ، أى ذلك الحلم الذى لا تفسره الأحداث ، كما أنه لا يفسرها . بل هو يخطط عالم الأمانى ويتجاوز أعتاب الحاضر إلى المستقبل الضبابى غير المرئى ، ومن ثم تأتى أحداث المستقبل تحمل فى أحشائها جنين المأساة بمجرد اصطدامها بتلك الجبال من الأحلام . هكذا كانت تحلم عايدة بفارسها الحبيب وهى فى غمرة المشاكل الخاصة بالزواج من توتو بك ، ولكنها إذا تجاوزت الحلم إلى عتبات الواقع اصطدمت مباشرة بالعدو الأبدى : الموت !

إن الماضى أيضاً يلعب دورا خطيراً فى الاسطورة الرومانسية . فهو الملجأ الذى يستند عليه الحلم ، وهو المنبع الذى تتدفق منه الذكريات . الماضى هو أصلح المواد الروائية لاستخلاص حكمة السلف . لهذا يكثر السباعى من اقتباس الشعر . ولا يقتصر الأمر لدى الفنان الرومانسى على إشراك « الزمان » كالماضى فى البناء الرومانسى للعمل الروائى . بل يشرك « المكان » أيضاً كالشرفة ، والشخصيات كالفارس ، وكلها مستمدة من التقاليد العريقة للأدب الرومانسى فى الغرب .

لقد سبق أن قلت أن الأسطورة الرمانسية هى غرفة مقفلة محكمة الغلق تتوهج بحرارة الغرام الرومانسى . ثم تغلى وتغلى حتى يحدث الانفجار . وحان الوقت لأضيف أن هـذا الغليان حافل بالمفاجآت ، وأن الانفجار هو الخاتمة الفاجعة لقصة الحب كأن يموت البطل أو البطلة أو هما معا كما حدث فى « إنى راحلة » والمفاجآت الرومانسية تقرب من حافة المستحيل كأن يلتقى العاشقان عند الساقية المهجورة فى عتمة الليل فى لحظة واحدة دون موعد سابق . أو أن تموت زوجة العاشق فى نفس الليلة التى يموت فيها زوج العاشقة أدبيا بخيانتها لها . أو أن يموت العاشق بين يدى حبيبته عندما تنتهى كل الصعاب ويبدأ حبهما يأخذ طريقه إلى التحقيق . هذه المفاجآت كلها لا تعتمد على ركيزة فكرية تستلهم لنفسها بناء فنيا ، وإنما هى تستهدف تركيز « الوقع الفاجع » للمأساة فى قلب القارىء

ووعيه . حقا ، نحن نلتقى بالقدر الرومانسى الذى يؤمن به العشاق طوال الرواية ، ولكن هذا القدر لا يقوم بأى دور فكرى يتجاوز أحداث الروايه المرئية إلى دلالات بعيدة المدى . ولهذا تقف المفاجآت التى تحفل بها الرواية دون أية مبررات تقيها شر الهزيمة الفنية حين تفتقر إلى الصدق ، وحين تتوقف الشحنة الانفعالية عن التجاوب مع أحاسيس القارىء ووجدانه . هذه المجموعة من عناصر السلب والإيجاب تؤكد لنا مرة أخرى أن رواية « إنى راحلة » كانت همزة الوصل بين مرحلة « الفانتازيا الفاجعة » والمرحلة الجديدة التى دعوناها بـ « الأسطورة الرومانسية » .

— ٣ —

إن الفرق الرئيسى بين واقعية نجيب محفوظ ورومانسية يوسف السباعى يتضح لنا بجلاء من الفرق الجوهرى بين شخصية « حسنين » فى رواية « بداية ونهاية » وشخصية « أحمد » فى رواية « إنى راحلة » . فكلاهما ضابط بالجيش المصرى فى فترة زمنية واحدة تقريباً ، ومن فئة اجتماعية واحدة ، تقريباً أيضاً . وبالرغم من أنهما معا يعانيان ويلات المرحلة الرومانسية بطبيعتها — التى يتأزم فيها التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة — إلا أن رؤية نجيب محفوظ للواقع تختلف اختلافا كيفيا عن رؤية السباعى ، مما جعل هذه الشخصية تختلف عن تلك اختلافا فى النوع لا فى درجة المعاناة من بشاعة الواقع ومأساويته . فقد اختفت رومانسية حسنين تحت الأردية الكثيفة التى ألبسها له المؤلف من الأحداث والمواقف والشخصيات الأخرى المحيطة به ، إذ جعل من التمرد الاجتماعى على الواقع هدفا للشخصية واتجاها لسهم سير الأحداث وتكوين المواقف . بينما ظلت المشكلة العاطفية — على وجهها الرومانسى المحض — هى المشكلة شبه الوحيدة فى حياة أحمد . وبينما تنتهى حياة الاثنين بالموت ، فإن حسنين يموت « منتحرا » كاحتجاج غير واع على الطريق المسدود الذى سار فيه إلى النهاية فاصطدم بالحقيقة المرة ، وهى أن التمرد الفردى هو إجهاض للثورة الاجتماعية ، هو إحدى مراحل السقوط والانهيار

فى تاريخنا الحديث . بينما يموت أحمد فى « إنى راحلة » على أثر التسمم الذى تمدد بشرايينه لانفجار الزائدة الدودية فيسلم الروح بين يدى حبيبته التى تؤثر بدورها الانتحار حرقا بعد أن كادت الحياة تبتسم لها . الخاتمة الفاجعة فى « بداية ونهاية » لها دلالة إجتماعية خطيرة من ناحية ، كما أنها تتصل بتركيب الأحداث فى الرواية فيما يشبه الحتمية من ناحية أخرى . أما الخاتمة الفاجعة فى « إنى راحلة » فهى ذروة البناء الرومانسى من المفاجآت التى تستدر الدموع من عيون الجيل القارىء وتمنحه الإحساس بالراحة والطمأنينة . . على النقيض من الآثار التى تركتها « آلام فرتر » فى الجيل الأوروبى فلم تستدر الدموع بل فجرتها ، ولم تمنحه الراحة أو الاطمئنان بل أشعلت نيران التمرد الرومانسى الذى دفع الكثيرين من الشباب إلى الانتحار فور قراءتهم للنهاية الفاجعة . ذلك أن هـــذه النهاية لم تــكن فقط ذروة بناء « المفاجآت » بل كانت التعبير الوحيد لفروسية الإنســـان الرومانسى فى القرن التاسع عشر .

هذا لا يعنى أن خطأ يوسف السباعى هو فشله فى دفع القراء إلى الانتحار ، فالجيل القارىء عندنا يختلف فى تكوينه الأصيل — قبل القراءة — عن الجيل الأوروبى . وهو يكتفى بالتعليقات الحماسية على هوامش الكتب أو ذرف الدموع على مصير البطل أو البطلة التى حققت له فى الخيال مالم يستطع أن يحققه فى الواقع . إن القراءة عند هذا الفريق من الشباب الذى أدمن قراءة المنفلوطى والسباعى ، هو تعويض نفسى يكسر حدة التمرد .. ولا عجب بعدئذ فى إعجاب معظم القراء بما دعوه « الأسلوب » ، ولا غرابة أيضا أن يكون المستوى اللفظى للأسلوب عند المنفلوطى — لافى نظراته وعبراته وإنما فى ترجماته — هو منديل العزاء الذى يحتفظ به القارىء فى مخيلته وأحلامه ، وربما فى رسائله إلى الطرف الآخر فى حبه المحروم . لأن الأسلوب كما يفهمه هو الذى يحتفظ به القارىء فى مخيلته وأحلامه ، وربما فى رسائله إلى الطرف الآخر فى حبه المحروم . لأن الأسلوب كما يفهمه هو هذا الحشد من الطاقات الشعورية المجنحة ، تلك التى تطلق مكنونات صدره بكل ما فيها من مزيج اللذة والألم ، السعادة والمرارة . إن هذا « الأسلوب » هو مفتاح المرجل الذى يغلى من تحته بركان العواطف المهتاجة ، فيحدث « التنفيس » والارتياح العميق .

واقد تكاملت « الأسطورة الرومانسية » فى أدب يوسف السباعى بصورة واضحة فى قصتيه « بين الأطلال » و « فديتك ياليلى » ، ولعله من الدقة أن نقول أن هذا التكامل لم يحدث من قبل إلا فى القصص القصيرة لمحمود كامل — فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن — إلى أن تطورت هذه القصص الرومانسية القصيرة إلى مستوى من النضج والاكتمال عند سعد مكاوى . ولكن الرواية الرومانسية فى بنائها الأسطورى الذى يقطع كافة الأوصال الاجتماعية بينها وبين الواقع ويدفع بالشخصيات والأحداث والمواقف إلى جزيرة مهجورة من أحلام الطبقة المتوسطة ، لم تجد فنانا آخر غير يوسف السباعى يصل بها إلى هذه الدرجة من التكامل الملحوظ فى « بين الأطلال » و « فديتك ياليلى » .

ولست أريد أن أعقد المقارنات بين الروايتين ، ولكنهما معا — وبغير انفصال — يصوغان مفهوم المؤلف عن الفن الرومانسى من كافة النواحى التكنيكية والفكرية . فشخصية الرجل فيهما هى شخصية الفنان سواء كان أديبا فى إحداهما أو موسيقيا فى الأخرى . ولابد من أن تنشأ البطلة وهى محرومة من حنان الأبوين منذ الطفولة ، سواء عاشت الأولى فى مدرسة داخلية ، أو عاشت الثانية فى كفالة جدها .

وكلتا الروايتين تقوم على أداتين فنيتين مشتركتين هما : نظام القصتين المتداخلتين حيث تحتضن إحداهما الأخرى فنلاحظ أن ثمة قصة داخلية — هى جوهر المأساة — وقصة خارجية تحيط القصة الأخرى بذراعيها فى حنان الخاتمة السعيدة . أما الأداة الأخرى فهى ما يسميه السينمائيون بالفلاش باك حيث تبدأ الرواية من موقف ما يدفع إحدى الشخصيات إلى تدفق الذاكرة إلى الماضى فتروى القصة فيما ندعوه بالذكريات التى يضم شملها الرسائل أو المذكرات .

هكذا تبدأ «بين الأطلال» بفتاة جامعية أهم سماتها الاعتداد والتشبه بالرجال . يستهويها أحد أساتذتها وأهم سماته صغر السن مع الثقة بالنفس إلى درجة الغرور . وهو — كما يقول المؤلف — لا يشتهيها « ولكنه يقدسها » . وسوف تستدرجنا قصتهما إلى فكرتين أساسيتين عند يوسف السباعى لم يركز عليهما فى «إنى راحلة»

وإن اختتمها بهما ، وأقصد بهاتين الفكرتين : المعادلة الرومانسية ، ورد الفعل الرومانسى . وبالرغم مما بينهما من علاقة التفاعل وتبادر التأثر والتأثير ، إلا أننا سنبدأ بإحدى الفكرتين — وهى رد الفعل الرومانسى — لنتابع «بين الأطلال» كامتداد لأنى راحلة من إحدى الزوايا — وهى الخاتمة بالتحديد — ثم نواصل مسيرنا إلى «فديتك ياليلى» كوجه آخر للأسطورة الرومانسية . فنى «إنى راحلة» تقول عايدة «سأكون معك هكذا دائماً : ست بيت . أريد أن أكون زوجة وخادمة» ، وفى «بين الأطلال» تقول سامية ، الفتاة التى كانت تعد نفسها لنيل الدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى والوزارة «إن المرأة إذا أحبت .. فهى تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة» . إننى أدعو هذا التناقض أو الانقلاب من النقيض «الثقافة والعمل» إلى النقيض «الحريم» برد الفعل الرومانسى الذى تتورط فيه الفتاة المصرية دون وعى بأن الثقافة والعمل هما الوجه الآخر للحب أو العلاقة الصحية . ذلك أن الثقافة والعمل والحب ، جميعها حلقات فى سلسلة واحدة هى المجتمع الجديد الذى تزدهر فيه قيم الطبقة المتوسطة الوافدة مع الثورة الوطنية الديموقراطية . والفصل إذن بين الثقافة والعمل فى جانب ، والحب فى جانب آخر ، ليس إلا «رد فعل» يتسم بالتضخيم والمبالغة . فالمرأة فى بلادنا لم تكن قد وصلت فى مدارج الرقى الحضارى إلى مستوى عال من الثقافة والعمل يتيح لها فرصة «الملل» فى ظل النظام البرجوازى ، ومن ثم يكون رد الفعل الحضارى هو الهجرة من الشارع والمصنع والجامعة إلى البيت . إن «عودة نورا» التى نلمح خطواتها فى صفحات الأدب الأوروبى الحديث لا علاقة لها برد الفعل الرومانسى الذى لمحنا بوادره فى أدب يوسف السباعى . وهذا هو الفرق الأساسى والحاسم بين عايدة وسامية من ناحية ونورا من ناحية أخرى . إن ثورة الفتاة الرومانسية عند السباعى ثورة قاصرة ومقصورة على الجانب العاطفى من العلاقات الاجتماعية الجديدة ، فهى ثورة جزئية ، بل هى ثورة مجهضة أمست مجرد تمرد سطحى ساذج . بينما ثورة نورا هى ثورة العصر البرجوازى الجديد فى أوروبا ، ثورة العلاقات الاجتماعية الجديدة فى شمولها على كافة القيم الاقطاعية القديمة فى شمولها أيضا .

إن الاستطراد فى هذه النقطة ينبع من أهميتها القصوى ، فالشكل الثورى لتمرد فتيات «إنى راحلة» و «بين الأطلال» و «فديتك ياليلى» يحتوى مضمونا

موغلا فى الرجعية والتخلف ، فإذا كان الانتصار فى الحب — بالرغم من كافة القيود — يتضمن العودة إلى الوراء والتقهقر . فلابد لنا من أن نعيد النظر فى طبيعة هذه الثورة التى حملت لواءها هذه الفتيات ومعهن المؤلف. ذلك أن الانفتاح على علاقة صحية فى الحب لا مناص من أن يرافقه إنفتاح مماثل على كافة العلاقات الاجتماعية الأخرى ومنها العمل والثقافة . والمؤلف هنا يلعب دورا شديد الأهمية ، فإذا كان القارىء لهذه الرواية أو تلك يشعر بارتياح عميق مع قطرات الدموع التى تتساقط على الصفحات ، فإننا نشعر بدورنا بقلق مخيف على الرسوبات التى يمكن أن تستقر فى هذه النفوس والقلوب والعقول الغضة ، حين تتلقى فى أعماقها هذه الشحنة الفكرية الخطيرة : إن انتصار الحب يعنى العودة إلى البيت .

فى « بين الأطلال » نفاجأ بأن الشاب الذى أحبته سامية هو ابن المرأة التى عاشت معها طول العمر على أنها « أمها » . . . ولكن المرأة تدفع إلى سامية ببضع أوراق تقرأ فيها قصة غرام فاجع ، قصة الفتاة التى عاشت يتيمة فى بيت الطالبات حتى أحبت كاتبها المفضل وتعرفت عليه فبادلها حبا بحب . إلا أن « القدر » — القدر دائما ! ! — يحول دون النهاية السعيدة المرجوة لهذا الحب . فالعاشق زوج لإمراة مريضة لا يستطيع أن يهجرها ، ولأن العاشقة لابد أن تتزوج بحكم العرف والتقاليد التى يمثلها العم والخالة وبقية أفراد الأسرة . هكذا تخضع أخيرا وتستسلم فتتزوج وتنجب طفلا تحاول جاهدة أن تجعل منه عوضا عن حبيبها . وذات يوم تعلم أن الحبيب يعانى آلام الاحتضار ، فقد اصطدم بعربته وعيناه زائغتان لا تعرفان مستقرا إلا فى الخيال . ماذا تصنع ؟ الحبيب أم الزوج ؟ إنها تصر على الذهاب إلى المستشفى والبقاء إلى جانب الذكرى الوحيدة فى حياتها . وعندئذ يدور هذا الحوار بينها وبين الزوج :

« — إسمعى . . إذا خرجت من هذا البيت فلن تعودى إليه .
— سأخرج .
— ولن ترى ابنك .
— سأخرج .
— يجب أن تفكرى جيدا .
— سأخرج .

— إنك مجنونة .

— سأخرج .. سأخرج » .

وتخرج ، لا كما خرجت نورا إلى العمل ، ولكن إلى الحبيب المحتضر وهو يعانى سكرات الموت . نفس الحالة التى كانت تعانيها فى صورة أخرى « إنى ذبيحة فى باطنى . . أى مستقبل هناك لإمرأة ميتة ؟ » إن غلالة الحب الرومانسى الفاجع تظلل العينين بلون واحد . لقد هربت نورا إلى الغد والمستقبل ، وهربت هى إلى الأمس ، والذكرى ، والماضى . وأصبح هنريك ابسن ممثلا لروح العصر ، بينما نجد الكاتب المصرى فى مأزق حرج : لقد مزق كافة الأوصال الاجتماعية بين (الأسطورة الرومانسية) والواقع الخارجى ، فلم تعد الفتاة التى تمارس القيم القديمة كافة الضغوط السلبية على عقلها ووجدانها ، بقادرة على أن تمثل روح عصرنا . ويتحالف الماضى والفجيعة والذكرى الدائمة التجدد فى بناء « قصر التيه » أو قصر الجنون من أحلام اليقظة التى يتبادلها العشاق : تارة هى تكتب قصة حبها وتنهيها بخاتمة أليمة مريرة — قبل أن تحدث هذه الخاتمة بالفعل — فيصاب هو بالسل ، ويقضى لحظاته الأخيرة بين يديها . وهو أيضا — قبل أن يموت فى الواقع — يكتب قصتهما وما تخللها من سوء تفاهم ، ولكنها تعود إليه فى اللحظة الأخيرة نادمة مستغفرة « ولكن تجديدنى قد انتهيت » . . هذه الأمنيات المتبادلة وهم أحياء — أمنيات الموت — يحققها لها الكاتب ، فيظل قصر الجنون مشيدا حين يموت الحبيب بين يديها ، وتموت زوجته أيضا بين يديها ، ويبقى لها ابنته التى ولدت دون سوء وجدها العجوز الذى لا يلبث أن يرحل . وهكذا تعيش فى بيته تقبل كل ما مست يداه ولمس جسده . وكثيرا ما يتبدى قصر الجنون حلما يوجز قصتهما فى رموز جزئية تنتهى بوجه عجوز تكشر عن أنيابها كأنها عفريت وقد تشبث بهما واخذت تدفعها إلى جوف الماء . غير أن « عزاء اليائسين من الحياة هو أمل فى لقاء فى السماء » هكذا تربى ابنته الوحيدة « سامية » بينما يتربى ابنها الوحيد « كمال » بعيدا عنها . وهنا تتدخل المعادلة الرومانسية عند يوسف السباعى فيلتقى كمال — دون جميع البشر — بسامية ، فلا يحول بينهما القدر هذه المرة . إنما تمسك الأم — البطلة الحقيقية للرواية — بالرسائل والزهور الجافة الميتة فتنساب الدموع من عينيها وتمتزج بهشيم الزهور وتختلط بالسطور كأنها

تؤكد اختلاط الروحين ، وإن كانت إحداهما فى الأرض والأخرى فى السماء ، تماما كما انتهت ، إنى راحلة ، بتشبيه الكاتب للهيكلين اللذين أسفر عنهما الحريق والانتحار والموت بأنهما ذوب هشيم أو فتات رميم .

إن يوسف السباعى الحائر بين الفصحى والعامية يطالعنا فى ، بين الأطلال ، بنفس الحيرة اللغوية ، مضافا إليها تكرار أداة الاستدراك ، ولكن ، معبرا عن ذروة الحيرة ، أو هو يكاشف القارىء بما وراء الكواليس فيتابع الشخصيات فى مواقف وأحداث يدرى بها سلفا ، بينما هى التى تفاجأ بما يقع لها أو من حولها . وما يزال يوسف يطالعنا بالسمات الأساسية للشخصية الرومانسية من ميل حاد إلى الاطلاق والتعميم والإيمان بالقدر الميتافيزيقى والروح الخالدة والجسد الفانى ، والطريق اللانهائى للحب . إلا أن يوسف فى ، بين الأطلال ، يطرح مجموعة من القضايا الفكرية والمشكلات الفنية التى ترافقنا فيما بعد إلى ، فديتك يا ليلى ، .

● ومن هذه القضايا والمشكلات فكرة استقطاب العلاقات الإنسانية كلها فى علاقة ، الحب ، واختيار الفئات المرفهة من الطبقة الوسطى الثرية خامة للمأساة . كذلك اختيار الفتاة — بطلة الرواية — يتيمة الأبوين . وتسرب سلطة القيم عليها إلى بقية أفراد الأسرة كالأعمام والخالات والأجداد . وكذلك أيضاً يتم اختيار الفتاة الصغيرة السن ، أما العاشق فغالبا ما يكون ضعف سنها . كما يتم اختيار هذا العاشق من الوسط الفنى غالبا ، كأن يكون أديبا أو موسيقارا .

● ومن هذه القضايا والمشكلات أيضاً فكرة ، الاعتراف ، القريبة من الفكرة الدينية المنقولة من العصور الوسطى إلى العصر الرومانسى . وقد كشف يحيى حقى فى كتابه ، فجر القصة المصرية ، عن رواسب هذه الفكرة المسيحية عند الدكتور هيكل فى روايته ، زينب ، حيث نجد بطل القصة ، حامد ، يذهب إلى شيخ القرية ليعترف له بكل ما اقترف من آثام . وهى ليست فكرة إسلامية على الإطلاق ، لأن الإسلام لم يعرف مقولة ، الخطيئة الأصلية ، أو ، الخطيئة الأولى ، . ويبدو ان مسار تطورنا الأدبى هو العامل الأول فى بلورة هذه الظاهرة ، لأننا اعتمدنا كثيراً على النقل والاقتباس الحرفى من الآداب الأوربية دون تمحيص . ومن ثم بقيت هذه الاواسب التى نكتشفها فى موجة ، الاعتراف ، التى نحسها فى أدب يوسف السباعى .

● كذلك فكرة « الماضى » فى الرواية الرومانسية ، فهو ليس الجذور الاجتماعية ، وإنما هو الجذور النفسية . ومن هنا يتخذ القالب الفنى شكلا رئيسيا هو الذكريات والرسائل والمفاجآت . كما نلاحظ أن أكثر من شخصية تحكى الرواية، بالإضافة إلى أن استخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب لا يأتى وفقاً لتعقد الأحداث وتشابكها وإنما وفقا للخط المستقيم الذى ينتظم هذه الأحداث وينساب بينها .

● ولعل الأفكار الفنية الثلاث : الحلم والخيال والمستحيل ، من أكثر الأدوات التعبيرية قدرة على نسج « الأسطورة الرومانسية » . . فالحلم الرومانسى ليس تفسيرا للأحداث أو تغييرا للمواقف ، وإنما هو « تجسيد » موازلها ، أى أنه بمثابة المرآة « الحاضرة » لكل ما يدور فى العالم الرومانسى . إن الحلم هنا لا علاقة له بالفلاش باك أو التداعى الذهنى ، فهو ليس من أدوات « الماضى » ، بل هو من عناصر لحظة الحضور . أما الخيال فهو ليس عالم « الوهم » إلا إذا اعتبرنا الوهم من عناصر الواقع الرومانسى . أى أن الخيال ليس حلقة مفقودة فى تركيب الذاكرة التاريخى ، ليس لحظة غياب زمنى أو مكانى عن مركب الوعى ، بل هو لحظة حية عميقة الغور فى التكوين النفسى تتشكل مع الشخصية الرومانسية وفق تطور « المخيلة » الخاصة بها . وهكذا تصبح « النهاية المريحة للأعصاب القارئة » فى أدب السباعى جزءا مقصودا فى البناء الفنى للخيال الرومانسى. كذلك فالمستحيل هو الطرف الآخر لمقولة القدر الميتافيزيقى فى « الأسطورة الرومانسية » ، هو الطريق اللانهائى المفتوح للخيال والحلم .

إن هذه المجموعة من الملاحظات تضىء لنا « بين الأطلال » بنفس القدر الذى نستنير به فى رؤية « فديتك ياليلى » . والروايتان صدرتا فى عامين متتالين هما ١٩٥٢ و ١٩٥٣ . فإذا أضفنا أوجه التشابه العديدة بين القصتين ، والموقف الفكرى الموحد بينهما ، أحسسنا أكثر فأكثر أن ثمة مسافة موضوعية سابقة على صدور « بين الأطلال » تفصل بينها إلى حد ما وبين « إنى راحلة » التى لم تكن سوى همزة الوصل الفنية بين الفانتازيا الفاجعة والأسطورة الرومانسية . ثم نلاحظ أن الفنان قد وصل فى الأسطورة الرومانسية إلى « حافة حرجة » هى الحافة الاجتماعية حين كتب أعظم أعماله على الاطلاق (السقامات) عام ١٩٥٢ . وهى حافة حرجة لأن المؤلف لم يتوقف عندها ، لم يجعل منها نقطة تحول فى تاريخه الأدبى وإنما كانت « السقامات » مجرد انعطافة عاجلة نحو المجتمع دفعت به لأن يتجه

نحو التأريخ للثورة المصرية منذ « رد قلبي » ١٩٥٤ و « طريق العودة » ١٩٥٦ إلى « نادية » و « جفت الدموع » و « ليل له آخر » فى ١٩٦٠ و ١٩٦١ و ١٩٦٤ على التوالى . ولكن هذه المحاولات مع الرواية التاريخية لم تكن فنا تاريخيا بالمعنى العلمى الدقيق ، وإنما جاءت فى إطارها الرومانسى أقرب إلى أن تكون اطلالة عابرة من شرفة الأسطورة الرومانسية إلى الحافة الاجتماعية الحرجة .

هذه الإشارة تنبع أهميتها من كونها تضع « بين الأطلال » و « فديتك ياليلى » فى دائرة مميزة وسط هذه التشابكات المعقدة من الفانتازيا الفاجعة والأسطورة الرومانسية والحافة الحرجة . فالأسطورة الرومانسية التى تضم « بين الأطلال » و « فديتك ياليلى » هى تلك الدائرة المغلقة على عاطفة الحب الفاجع . هكذا تتشابه مقدمة (فديتك يا ليلى) مع مقدمة (بين الأطلال) حين تقول راجية أنها كانت تعيش مع جدها فى شبه عزلة عن العالم إذ فقدت أبويها وهى طفلة صغيرة . ولم تحاول قط أن تربط بين زوجها المنتظر الذى أعده لها جدها وبين فارس أحلامها الذى أعدته لنفسها . ذلك أنه لم يكن هناك بينهما أقل شبه ولا أدنى صلة . هكذا تصبح قضية الحب والزواج فى ظل الرومانسية هى قضية التناقض بين تجسيد الواقع — مهما كان طيبا — والسلسلة الرومانسية من الحلم والخيال والمستحيل . وكما كانت بطلة « بين الأطلال » تحفر فى مخيلتها تمثالا من ذهب لفارس أحلامها الذى تقرأ له الكتب ، كانت راجية فى « فديتك يا ليلى » تصوغ فارس أحلامها على أنغام الموسيقى التى تسمعها له . وهكذا تقفز المخيلة الرومانسية عتبات الحلم والواقع نحو تحقيق المستحيل . وكما كان كمال فى « بين الأطلال » يقدس سامية ولا يشتهيها — حتى يصبح المستحيل شيئا قريبا من الممكن — كانت راجية فى (فديتك يا ليلى) تؤكد أن الحب أسمى من أن يركز فى مظاهر مادية محسوسة كالجنس . وتبدأ الأحداث فى نفس الإطار الرومانسى ، وإن اختلفت فى التفاصيل ، الاختلاف الذى ينعكس على الشكل العام . فنحن مع « فديتك يا ليلى » نبدأ المسير مع صديقين فى طريقهما إلى طبيب للأمراض النفسية ، لأن أحدهما يعيش متوحدا مع عالم داخلى غامض يكافح الرمال والأمواج التى تتراءى لمخيلته وكأنها أصوات فزعة تستغيث به . حدثت له هذه الحالة الغريبة فجأة وعلى غير توقع أو انتظار ، فقد تركه صديقه فى بيت ناء له فى الاسكندرية ليكتب

« أوبرا » جديدة احتشد لتلحينها منذ بعيد . ثم عرف منه خلال فترة قصيرة أنه خطب ابنة الجيران ، وبعد فترة أقصر جاء الخبر المزعج من خادم صديقه فى برقية أسرع بنفسه على أثرها يرى ماذا حدث . حينذاك فوجىء بحالة صديقه هذه التى زلزلته من الأعماق ، فقد رآه ممسكا بحقيبة لا يدرى ماذا بها ، ولا يتركها تفلت من يديه أبداً وقد استغرق فيما يشبه الذهول التام . استمع الطبيب إلى هذا الجزء من القصة فلم يكتشف شيئا ذا بال ، ثم حاول أن يجرب مع (ابراهيم) الفنان الغائب عن العالم الطرق الطبية للتنويم وفتح أبواب الذاكرة واللاوعى ، فأنصت إلى قصة حب رائعة وقعت بينه — هو الحريص على العزوبية — وبين ابنة الجيران الصغيرة . وتوقفت الذاكرة عن اليقظة وراح صاحبها فى غيبوبة جديدة يكافح فيها الرمال والأمواج ويحرص خلالها على الإمساك بالحقيبة التى يخيل إليه فى شرود أنها تحتوى الدليل الوحيد على جريمته التى يطارده الآخرون من أجلها والإنتقام منه بسببها . أنصت الطبيب ولم يلتقط سوى النقطة الأخيرة التى توقف عندها تدفق الذاكرة ، والمشهد الذى رآه حين دخل « إبراهيم » غرفة الكشف ورأى المروحة الكهربائية تدور فخيل إليه أنها طاحونة هواء تبدو كمارد رهيب . أمسك الطبيب بهذا الخيط الواهن لعله يصل إلى شىء عن طريق الخطيبة التى جاءت على الفور بالرغم مما بينها وبينه من قطيعة لعلها هى الأخرى تسهم فى شفائه . أقبلت راجية لتروى تفاصيل قصة الحب الرائعة التى عاشتها معه منذ قال لها « إنى أحس بأنك معجزة . . وامتلاك المعجزة ليس من نصيب البشر » ، ومنذ جسد لها التناقض بين الفنان والرجل فى جسد العاشق وروحه (نفس التناقض الذى جاءت به « بين الأطلال » بين الروائى والرجل فى الشخصية الواحدة التى أحبتها البطلة ، وكان النصر النهائى للرجل . بينما ظل الروائى انعكاسا له) فقد أحبته راجية أولا عن طريق ألحانه ، ثم ازدادت له حبا حين عرفت الشخصية الخالقة المبدعة لهذه الموسيقى . لقد خافا معا من المستقبل كثيرا ، إذ كانت أزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الجديدة هى المحور الفكرى الذى تنسج الأحداث والشخصيات والمواقف البناء الروائى من حوله . هكذا كانت القيم ترشح راجية للزواج من ابن خالتها عبد الرحمن فهما معا الوريث الشرعى لتلك الأملاك الشاسعة التى يمتلكها الجد . وتتميز شخصية عبد الرحمن عند الجد بأنه يشبهه فى شخصيته « المادية العملية الواقعية »

على حد تعبيره . أما إبراهيم فهو ليس إلا « آلاتى » أى موسيقار بلا مستقبل أو مركز اجتماعى . ولم تخضع راجية كما استسلمت من قبل أختها فى « إنى راحلة » بل أحست أن كلمات إبراهيم لها حول الثقة بالنفس والنضال من أجل ما نؤمن به . قد أزالت من نفسها الاستسلام . « لقد أذاب بقوة إيمانه ثلوج اليأس والخوف والعجز . وجعلنى أجرؤ على التفكير فى حقى فى الحياة الواقعية . لا فى حياة الأفكار » .

هكذا وقفت راجية فى وجه جدها وابن خالتها والجميع تجهر بحقها فى تقرير مصيرها . ولقد كان اختيار الفنان للجد الإقطاعى والحفيدة الرومانسية اختياراً موفقا غاية التوفيق ، لأنه يجسد ذروة الاحتدام والتلاحم بين القيم المهترئة الآيلة للسقوط والعلاقات البازغة مع تطور المجتمع إلى مرحلة أرقى . وقد وفق الفنان مرة أخرى حين كتب الهزيمة للقيم الإقطاعية المنهارة الممثلة فى الجد العجوز ، وحين كتب الإنتصار للعلاقة الحية الوافدة مع تقدمنا الحضارى . هكذا طال الصراع واشتد التناقض ، ثم انتهى الأمر بموافقة الجد على زواج حفيدته من الآلاتى . وظنت راجية أنها — فى ليلة القدر — حصلت على أمنية عمرها . ولكنها فوجئت — بالقدر — يوجه قصتها مع إبراهيم على غير ما تهوى ، إذ لاحظت عليه فى الفترة الأخيرة شروداً وسهوما غريبا . . إلى أن تلقت الطعنة الأخيرة فى قلبها حين أعلنها القطيعة دون إبداء أية أسباب على الإطلاق . حينذاك أيقنت أن « مصايرنا ليست بأيدينا . . بل هى فى يد قوة أكبر ترسمها كما تشاء وتوجهها حيثما تشاء » .

وكما لم يفهم الطبيب شيئا من الصديق أو المريض فإنه لم يفهم شيئا من الخطيبة أو العاشقة المهجورة ، إذ بقيت حلقة مفقودة لم يتعرف أحدهم على مكانها . بقى أن يسافر الطبيب والصديق والخطيبة العاشقة مع الفنان المريض إلى أرض المعركة ، إلى الإسكندرية ، إلى الشاطئ والصخور وطواحين الهواء التى كان يمرح حبهما بينها جميعاً . وهناك يكتشفون جوهر المأساة . لقد عانى المسكين الإحساس بالقتل مرتين : الأولى وهو بعد طفل حين كان يلعب مع شقيقته الصغرى فأهملها دقائق قليلة تركته أثناءها وتسلقت طاحونة الهواء ثم سقطت فى البئر ميتة . والمرة الثانية حين كان يلحن موسيقاه فى الصباح الباكر على الشاطئ ، وذات يوم فوجئ بفتاة جميلة تشبه ليلى الصغيرة التى ماتت وهى طفلة فجاذبها الحديث وانفعل

بما يشوب وجهها من أسى عميق . ودون أن يقصد سرد على مسامعها قصة زفايج « حذار من الشفقة » التي تنتحر في خاتمتها البطلة المقعدة بعد أن يئست تماما وأيقنت من أن ما بينها وبين فارس أحلامها مجرد « عطف » طارىء . روع إبراهيم حين فوجىء في يوم تال أن الفتاة التي أحس نحوها ميلا قويا هي الأخرى « معقدة » ، وفوجىء مرة ثالثة حين عثر على آثارها فوق الرمال : إيشارب وكتاب « حذار من الشفقة » وحقيبة ! وكاد يصيبه الجنون حين تتبع آثار خطوات جسدها المقعد فإذا بهذه الخطوات تنتهي عند حافة الشاطىء ، فقد انتحرت ليلى الكبيرة بعد أن طابقت بين يأسها ويأس بطلة ستيفان زفايج . وهكذا تتاقلت النوائب على على قلب إبراهيم المعذب بهاتين الحادثتين ، فلم ير بدا من قطع علاقته براجيه . ولم يشعر بما طرأ عليه من تغيير كاد يفقد معه الذاكرة والعمر .

وما أن انتهى إبراهيم من سرد هذه الواقعة الأخيرة . حتى أفاق من ذهوله وشروده وسهومه وعاد من جديد إلى حبيبته راجيــة ليجعل الطبيب يردد « لانستطيع في حياتنا أن نسيطر على إرادة القدر . . ولا نملك إلا أن نؤدي واجبنا في حدود قدرتنا . . ثم نخضع لما يفرضه علينا القدر صاغرين » . وهذا هو المعنى العام الذى أكده يوسف السباعي مراراً ، وهو يعود لتأكيده مرة أخرى كخاتمة طبيعية للأسطورة الرومانسية .

إن البناء الفنى فى « فديتك ياليلى » يقول جملة أشياء :

● يقول أن الكاتب يعتمد أساسا فى بناء الشخصيات على الأنماط البشرية والنماذج ذات الدلالات الجماعية أكثر من إعتماده على الشخصيات المتفردة . فاختياره للجد الإقطاعى العجوز هو تجسيم للقيم التقليدية السائدة التى سبق أن مثلها فى صورة أخرى ولأهداف مختلفة أحمد عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ . كما أن اختياره للفتاة الصغيرة التى تبلغ ستة عشر عاما وتفقد أبويها منذ الطفولة وتحب من يكبرها إلى درجة الضعف ، هو تجسيم لفكرة الحرمان من الحنان كأرضية تزدهر فوقها ورود الحب الرومانسى الذى يغذى أحلام الطفولة ويغور بجذوره فى

أعماق الحرمان فيروى عطش الفتاة إلى الأبوة والأمومة . لهذا ترى الحب يرتبط دائماً من فكرة الجنس .

● يقول البناء أيضاً أن المقتبسات التى يختارها الفنان من الشعر القديم لم يعد لها ذلك المعنى التعليمى الوعظى المباشر الذى لاحظناه على الفانتازيا الفاجعة . وإنما هو يستمد معناه فى « فديتك ياليلى » من الحنين إلى الماضى . والماضى هو الركيزة النفسية التى تستند عليها عواطف الشخصية الرومانسية فى إحساسها العميق ببشاعة الواقع الراهن . على أن من مهام الفنان الرئيسية « الإيهام بالواقع » حتى يعيش القارىء فى مستوى الحد الأدنى من المعقولية التى تتيح له فرصة الحكم على الأشياء واتخاذ موقف محدد منها . من هنا يخرج الاقتباس الشعرى عن نطاق الإيهام بالواقع ، وتصبح الفصحى على لسان الخادم من المزالق التى يتعين على الكاتب الحذر منها . ولقد كان يوسف السباعى فى « بين الأطلال » يسبق الحوادث بالصيغة الخبرية على لسان المتكلم فيفقد السياق القدرة على الجذب والتشويق ، ولكنه فى « فديتك ياليلى » تمكن من تفادى هذا الخطأ التكنيكى الفادح . ومع هذا فقد تورط فى خطأ مماثل حين كان يسرد القصة على لسان إحدى الشخصيات بالتبادل مع الأخرى فى فترات زمنية تلغى أهمية « الإيهام بالواقع » .

● إن بناء الأسطورة الرومانسية فى « فديتك ياليلى » يوضح الجهات الأربع الأصلية التى تدور بين جدرانها أحداث المأساة ، وهى المجهول غير المحدد الذى يتوق إليه الإنسان الرومانسى مع أشواق الحب الفاجع ، وهى التحليل النفسى — لا الفنى — لأحداث الماضى الممتد فى الحاضر كذكريات دفينة فى أغوار الذات ولكنها تطفو على سطح الوعى بين الحين والآخر . وهى إرادة التكفير التى تلح على وجدان الشخصية الرومانسية المحملة بالذنب . وهى الانتحار أو الفداء الذى يحل التناقض بين الماضى والحاضر ، بين الواقع والمثال . أى أن العدم هو المآل النهائى للوجود بين جدران الأسطورة الرومانسية .

ولما كانت العدمية الرومانسية طريق مسدود بحتمية بنائها الأسطورى المحكم الإغلاق ، والمعزول عن العالم ، فإن يوسف السباعى الذى كان يسكب ذاتيته بسخاء شديد على البناء الروائى — فى رسم الشخصيات خصوصا كالضابط والفنان —

وكانت هذه الذاتية تحجب عن بصيرته الفنية بقية أنحاء العالم الرحب من حوله.. يعود فى « السقامات » ليبحث عن منفذ يفرج به عن همومه الاجتماعية التى خنقتها أسوار الأسطورة الرومانسية . ولكن السباعى ككاتب وابن مخلص للطبقة المتوسطة ، ما أن يصل إلى حدود الضجيج الاجتماعى فى « السقامات » حتى يكتشف أنه يلامس حافة « حرجة » فيهرول عائداً فى حيرة واضطراب حتى يعثر على الحل فى موضوع جاهز دائماً هو الثورة .

وتكاد « السقامات » تشق عصا الطاعة على الفنان الرومانسى ، وتتحول به إلى أرض الأدب الواقعى . فقد اتخذت مادتها الخام من أدنى درجات السلم الاجتماعى ، وعولجت هذه المادة وفق ما يمليه التعاطف الحار من الكاتب لشخصياته المتواضعة . كذلك فرضت هذه المادة على صاحبها الكثير من فروض الكتاب الواقعيين ومقاييسهم والزوايا التى ينظرون منها إلى الحياة . فنحن لا نكاد نرى « بطلا » فى « السقامات » ، وتلك هى أولى معالم الرؤية الواقعية للفن منذ فترة طويلة ، وإن أمست الآن « محل نظر » من جانب الواقعيين فى جميع أنحاء العالم ، حيث يحاولون صياغة « البطل الواقعى » فى أعمالهم الروائية . أما النظرية السابقة التى كان لها أبلغ التأثير على « السقامات » فهى تعدد الأبطال أو الشخصيات — بمعنى أدق — فى العمل الروائى بحيث لا تتركز الأضواء على شخصية بعينها ، بل توزع الأضواء على جميع الشخصيات بنسبة تستمد درجاتها من « الوضع » الذى توجد فيه هذه الشخصية أو تلك . كذلك ترتفع الأحداث والمواقف إلى مستوى الشخصيات . لأنها جميعاً تكون فيما بينها « المناخ الاجتماعى والحركة التاريخية » التى تتنفس فيها الشخصية ، وتتبلور بواسطتها الدلالة النهائية للعمل الأدبى .

هكذا نحن نلتقى فى « السقامات » بهذه المجموعة من الشخصيات : الصبى الصغير سيد ، والده المعلم شوشه . جدته العجوز أم آمنة ، صديقهم شحاته أفندى . هذه هى المجموعة الرئيسية من الشخصيات . تتساوى جميعها فى نسبة الضوء التى تنالها حسب موقع كل منها فى شبكة الأحداث . كذلك نلتقى بهذه المجموعة من الأحداث : سيد أثناء اللعب والعمل والكتاب . شحاته أفندى من الحاجة زمزم إلى القبر ، المعلم

شوشة مع القرب والحنفية أو عرش المياه والجنازات . . كل ذلك من خلال مجموعة محددة من العلاقات والمواقف .

ويتحرك الفنان بأصغر الشخصيات سنا ـ الصبي سيد ـ حين يمنعه أبوه من دخول حديقة السراية التي يوزع عليها المياه ضمن البيوت الأخرى . ذلك أن سيد قد سرق إحدى ثمرات الجوافة من شجرة قائمة فى الحديقة . ومن ثم يدخل الصبى الصغير فى جدل مع أبيه حول موقف السماء من هـذه القضية . وينتهى الإبن إلى رأى حاسم « أعتقد أن أخذنا للغير إذا كنا فى حاجة إليه أ كثر منه لا تعتبر سرقة. إنها مساعدة منا لله فى توزيع نعمه وإقرار عدالته .. فنحن فى الواقـع لا نأخذ ما للغير . ولكننا نأخذ ما لله الفائض عن حاجة الغير ، إنها معاونة لله لا أكثر ولا أقل » . . وتتوالى أحداث الرواية منذ تلك اللحظة التى يتصادف فيها وجود سيد والمعلم شوشة بمطعم الحاجة زمزم حين يتأزم الموقف بينها وبين رجل مهدم يدعى شحاته افندى لم يستطع أن يدفع قيمة الطعام الذى أكله . ويتقدم شوشة لحل الموقف الذى كاد ينتهى بخلع ثياب الرجـل ، فيطلب إلى المرأة خصم القيمة التى أكل بها شحاته من المبلغ المدينة به له فى حساب القرب التى زودها بها خلال أشهر ما طلت أثناءها فى دفع الحساب . منذ هذه اللحظة ـــ كما قلت ـــ تبدأ أحداث الرواية .ومن يقرأ « السقامات » يعجب بلا شك لهذا القول إذ أنه يرى « أشياء » كثيرة حدثت قبل ذلك . . ولكنى قصدت إلى أن هذا الموقف المتأزم كان البداية الفنية الحقيقية للرواية . فكل ما سبقه وما تلاه لا يرتفع على مستوى الحواشى والذيول والزوائد التى كان يجدر بالفنان بترها حتى يستقيم بناء الأحداث . ولست أقول أنه لو بترت هذه الشوائب لما نقصت الرواية شيئاً ، ولـكنى أؤكد على القول بأن الرواية قد تأثرت فى بنائها ومحتواها من أثر هذه الزيادات التى أصابتها بتضخم وترهل ومبالغة نالت من قيمتها الفنية والفكرية على السواء . ذلك أن الكاتب لم يبدأ عمله بتصميم مبدئى ـــ من الممكن تغيير تفاصيله مع التزام حدوده ـ كما لم يقم بعملية « مونتاج » نهائية تزيل من أمام العمل الأدبى كافة معوقات اتساقه الفنى والفكرى .

لم يتقدم الفنان إلى عمله الروائى بتصميم مبدئى ، ويدلنا على ذلك أنه خلط بين وسيلة السرد فى الرواية ، والوسائل السينمائية فى الفيلم التسجيلى . فقد آثر أن ينتقل

من مشهد إلى آخر دون أن يبرر ذلك إلا بقوله « ولنترك فلاناً ... ولنعد ورا فلان ، وهكذا اصاب السياق بالخلل المحتوم حين أصبحت المرئيات أمام الكاتب لا تكلفه سوى عناء نقلها المباشر دون فحصها وتصنيفها واختيار الصالح منها للاطراد الفنى والمادة الفكرية . هكذا نستطيع أن نغفل عن لهو سيد مع أنداده عند شجرة التوت أو بين جدران الكتاب ، بل إن الفنان نفسه يقول لنا بصراحة غريبة « لنترك الصبية .. ولنعد إلى شوشه وشحاته » . والحق أن العلاقه الجديدة بين شوشه وشحاته هى الخيط الرئيسى الذى ينتظم أحداث الرواية فى مختلف مراحلها ومستوياتها . فالمرحلة الأولى أبرزت لنا مدى التضامن الحى العميق بين أبناء الطبقة الكادحة ، خاصة فى الأزمات . وقد تكاملت هذه المرحلة حين عاد شحاته افندى فى اليوم التالى إلى بيت المعلم شوشه ليعطيه المبلغ الذى دفعه عنه بالأمس . وما أن يكتشف شوشة أن شحاته قد باع كل ما لديه للوفاء بالمبلغ ، ولم يعد لديه مكاناً يبيت فيه حتى يسارع إلى استضافته بغرفة خالية فى المنزل . وتنعقد بينهما أواصر الصداقة لتبدأ الرواية مرحلة جديدة . تلك هى مرحلة « العناء المشترك » ازاء الحياة والموت . فقد كانت حرفة شحاته افندى هى السير أمام الجنازات ، وكان المعلم شوشة ممن يفزعون من الموت وكل ما يمت إليه بصلة فزعاً شديداً . على أن شحاته كان يقف فى الطرف النقيض من فزع شوشه فراح يصف عمله فى بساطة ويسر قائلا « يسمونا لفندية .. واحنا ما فيناش من لفنديه غير البدلة .. الواحد منا يلبس البدلة الرسمى اللى حيلته ويلبس الفوطة الحمرة اللى زى فوط بتوع العرقسوس على وسطه .. ويمسك فى إيده المنقد أو القمقم . ونزف المرحوم لغاية التربة .. يعنى بالعربى تقدر تعتبرنى زى صبى العالمة .. بس هيه بتزف الذى لن يرحم ، وأنا بزف المرحوم .. هيه بتزفه لقلبة الدماغ .. وأنا بزفه لراحة البال .. بالذمة مش برضه أنا أحسن ؟ » .. غير أن الفنان لم يشأ بهذه الكلمات سوى التمهيد « للموقف » الروائى . أى أن الإقناع الذهنى بالمحاجاة المنطقية لم يكن قط أداة التفاهم بين ابناء هذه الطبقة الكادحة ، وإنما كان « الحدث » مرتدياً إحدى الأفكار المحورية فى الرواية هو السبيل إلى « قبول » الشخصية للواقع أو رفضها له ، تأقلمها معه ، أو تمردها عليه ، ثباتها وسكونيتها ، أو ديناميكيتها وتغيرها . وربما كانت « السقامات » هى العمل الروائى الوحيد فى أدب يوسف السباعى الذى استطاع أن يخلق به الشخصية المتطورة بالرغم من خلو الرواية أصلا من

المحور الفنى — ولا أقول الفكرى — الذى ربط بين أجزاء هذا العمل الجيد ربطا محكما . ولقد كان لجوء الفنان إلى الربط الشكلى بين (المشاهد) بطريقة السيناريو السينمائى من آثار تلك المرحلة المبكرة فى تاريخه الفنى، مرحلة «الفانتازيا الفاجعة» ، حيث كانت الرواية — اللوحة هى الأساس الفنى عند الكاتب حين يصبح عمله مجرد «استعراض» بعض الصور من (الحياة) كما يفهمها لينتهى أخيراً بالعظة المفروضة مسبقا . ولكنه فى « السقا مات » ، حيث كاد ينتقل إلى مرحلة جديدة من مراحل تطوره هى الحافة الحرجة بين الرومانسية والواقعية فى الأدب .. فإن تلك الطريقة التى لم تضر به كثيراً فى أوائل حياته الفنية — لأن القالب الفنتازى بطبيعته يسمح بها — أقبلت فى هذه المرحلة الجديدة فأثرت أبلغ التأثير على البناء الروائى فى « السقا مات » . ذلك أن تكوينها الواقعى يفرض عليها أن تنضوى تحت لواء الرواية — المحور التى تتطور فيها الشخصيات وتنمو الأحداث وتتحرك المواقف بحيث يصبح المضمون الفنى فى الرواية بناء داخليا متسقا . غير أن اهتزاز الفنان أو خلطه بين أدوات المرحلة الباكرة فى تاريخه الأدبى ، وأدوات المرحلة الجديدة ، قد انعكس فى هذا التفكك والتمزق الذى أصاب العمل الفنى بما يحول بينه وبين التكامل والتماسك . إلا أن درجة النضج التى أحرزتها « السقا مات » كفلت لها هذا التقدم فى معنى الشخصية الفنية المتطورة . . فكان أن ألقى السباعى بشخصية المعلم شوشه فى « موقف » من الموت .

ولعل « الموت » هو البطل الحقيقى فى هذه الرواية ، لا لأنه كان سبيل الرزق لأكثر من شخصية فى الرواية ، بل لأنه كان الخيط الفنى الذى يصل بين « الوجه الغائب » — زوجة شوشه التى ماتت أثناء ولادتها سيد — وبين الحالة الوجدانية الكئيبة المعذبة فى صمت التى كانت تظلل البيت وما ألم به من أحداث . فالسباعى لم يطمح لأن يكون الموت محورا فكريا يجمع حوله مبعثرات فلسفة الوجود والعدم ، كما أنه لم يحاول أن يستخلص منه إحدى ملامح النفس المصرية الحزينة ، أو يشكل وجهة نظر فى الحياة كما فعل الحكيم بنظرية الخلود عند المصريين . . كلا ، لم يطمح السباعى إلى شىء من هذا ، ولكنه جعل الموت « شخصية » حاضرة بين مختلف الأحداث والشخصيات والمواقف ، لا تتحرك

وفق ما يدور فى ذهن المؤلف من أفكار ، وإنما تحركها الدلالتان : الاجتماعية والميتافيزيقية ، لمعنى القدر . لقد تحدث شحاته أفندى طويلا عن حرفته ، عن لقائه المباشر بالموت ، وكيف لاقاه أول الأمر بانزعاج شديد ، ثم بدأت حدة اللقاء تخف قليلا حتى أصبحت احدى متعه فى الحياة هى أن يزف ميتا إلى القبر . أما متعته الأخرى فهى النساء مهما بلغ الستين من العمر . والحديث الطويل لشحاته أفندى لا بد أن يتضمن الحكايات والمثل والحكم . ذلك أنه لا ينسى مشهد الرجل العظيم الذى مات فأمست جثته فى بشاعة الكلب ، ولا ينسى أيضاً ، وهذا هو المهم ، أنه سيموت يوما . ويقبل هـذا اليوم بالفعل قبيل موعده مع إحـدى النساء بساعات قليلة . ويموت شحاته ، لا لتنتهى قصته ، وإنما لتمسك بخيط « الموت » إلى بقية مراحل الرواية . إن المعلم شوشه يرتدى بدلة الأفندية السوداء لأول مرة فى حياته ويسير بها فى مقدمة جنازة شحاتة (الجنازة هنا من قبيل المجاز لأنها لم تكن هكذا تماما) . ويدفنه فى مقبرة أسرته ، وهناك فى لقائه مع كهف الموت تصطدم قدماه بجمجمة ميت يعرف صاحبها — أو صاحبتها — جيدا . إنها بقايا الرأس الفاتنة لزوجته الراحلة . هنا تتكامل ، أو تستمر ، قصة شوشه مع الموت . فمنذ ذلك اليوم يعمل أفنديا فى الجنازات يشيع الموتى مهما تهامس الناس وعاير الصغار ابنه سيد ، ومهما أقبلت عليه الأيام فقد جلس على عرش المياه والحنفية فى يده ، هو المانح وهو المانع . لقد قرر بينه وبين نفسه أن يدخل فى « تجربة » مع الموت ، فانهزم مرة وثانية وثالثة ، كلما ألحت مآقيه على نزف دموعه . ولـكنه ما لبث مع الأيام أن بدأ يشعر بمتعة ما فى هذه الحرفة الجديدة .

عندئذ يلتقط السباعى هذا الخيط الهام لتتبلور فى مخيلته أبعاد الرواية . . فإذا كان قد بدأ أحداثها بسيد الصغير ، فإنه ينتهى بهذه الأحداث عند هذا الصبى نفسه . ذلك أن أنداد الصبى الأشقياء ظلوا يعايرونه بحرفة أبيه الجديدة صائحين فى وجهه « أبوك السقا مات » . . . وهو لا يكاد يصدق أن هذا الأب يمكن أن يفارقه يوما مثلما فارقهم شحاته أفنـدى الذى ذهب فجأة ولم يعد أبداً . لهـذا يصارح أباه — وهما يستحمان ذات مساء — بكل هواجسه ، فتنفجر كوامن الأب . ويحكى للطفل كيف ماتت أمه ولم تكن مريضة أو عجوزا كما كان الجميع بحاجة إليها . ويقص عليه تفاصيل الغرام الجميـــل الذى نشأ بينهما عندما كان

يسقى شجرة « التمرحنة » بحديقة السراية ، إذ كانت تعمل هناك خادمة . ثم تزوجا . ولم تطل بها الحياة فقد ماتت أثناء الولادة . ولكن شوشة يعد ابنه فى النهاية بأنه لن يموت ، وأنه لن يسير أمام الجنازات . ويطمئن بال سيد ويستريح تماما . وفى اليوم التالى يكتشف الجميع مرض الأب ، فقد أصابه البرد بنزلة حادة أو التهاب رئوى . وذهب سيد إلى الحاجة زمزم يطالبها بما لديها من حساب والده ليشترى له الدواء ، فلا يصيبه منها سوى « علقة ساخنة » . ويعود إلى المنزل متأخراً ، ولكنه يفاجأ بما لم يكن فى الحسبان ، بما كان يتمناه للحاجة زمزم ومطعمها وصبيها جاد . لقد اتسع الشق الكامن فى أحد الجدران ، وتحطم السقف وانهد البيت كله على رأس المريض الذى يتوجع داخله . ومات المعلم شوشة فى اليوم التالى لوعده الصبى الصغير بأنه لن يموت . وارتدى سيد بدلة الحزن الأسود وسار أمام جنازة أبيه وهو يقول فى صوت هادىء ، وكأنه يردد قطعة محفوظات عن ظهر قلب : إنى أود أن أكرمه كما أكرم سواه . . وأنا لست حزينا . . إنه ليس بأول أب يموت . . ولا كنت بأول يتيم يفقد أباه . . هذه أشياء تحدث كثيراً فى الحياة ، فيجب أن لا ننظر إليها على أنها مآسى قد خصنا بها القدر ، يجب أن نعرف أن هذه هى سنة الحياة وطبيعة الأحداث فيها » . ويذهل المشيعون ، ومعهم القراء . لا لأن سيد يحمل فى ذهنه الغض هذه الأفكار ، فقد سبق أن لقنها له أبوه فى اليوم السابق . وإنما لأن الصياغة اللغوية لهذه الأفكار ، والنهاية المنبرية للرواية ، أكدت بما لا يدع مجالا للشك أن هـــذا العمل الجيد — وهو أروع أعمال السباعى على الأطلاق — كان يقف بكاتبه على الحافة الحرجة من الأسطورة الرومانسية إلى الأدب الواقعى .

لقد سجلت « السقامات » خطوة رائدة فى تاريخ الأدب الواقعى والرواية المصرية على السواء . وهى خطوة تقف فى صف واحد مع الفتوحات الرائدة لعودة الروح والأرض وزقاق المدق . ولكنها ، ككل الأعمال الرائدة ، تمتلىء بالأخطاء الفنية والمثالب الفكرية جميعا . فهى من حيث الكم ، تكثر عيوبها عن عيوب المرحلة السابقة فى أدب السباعى . وإن كانت من حيث الكيف تمثل تلك الحافة الحرجة التى كان من الممكن أن يقفز منها هذا الكاتب إلى آفاق الأدب الواقعى العظيم .

ذلك أن السباعى قد تمكن من بعث الحياة فى قطاع بشرى كامل واراه الزمن منذ بعيد ، واستطاع أن يجسد شقاء الطفولة المصرية فى أدنى درجات المجتمع المصرى ، وقد نجح فى أن يجعل من الموت شخصية فنية تتخلل الرواية بغير تعسف أو افتعال . كل ذلك عبر أدوات تعبيرية موفقة فى أغلب الأحيان . فاللغة فى «السقامات» ليست مجرد أداة تعبير ، ولكنها أحد العناصر المكونة للعمل الفنى ، أى أنها كانت تضيف إلى واقعية العمل الفنى من ثراء واقعية الواقع مايحفظ له قيمته الذاتية كفن دون الإعتداء على القيمة الإجتماعية للواقع كمصدر غنى لقيم الفكر والجمال جميعا . هكذا يصاغ الحوار منحوتا من لحم الواقع الحى ، ولكن عملية النحت هذه أحالته إلى شيء جديد فى مستواه اللغوى البحت . يقول شوشة موجها الحديث لشحاته أفندى :

« — ياعم حد الله بينى وبينهم . . أنا كافى نفسى شرهم . . أنا أكبر دعوة بدعيها فى صلاتى « اللهم اكفنى شر رغبات نفسى » . هوا فيه حاجة بتذل الإنسان وتستعبده قد رغباته ، رغبته فى النسا بتذله لهم وبتخليه يجرى وراهم ويسترضيهم ورغبته فى المال بتذله لجمعه والحرص عليه ، ورغبته فى الأكل بتذله لبطنه . هوا فيه درع يعين الإنسان على الحياة . . قد الزهد . هو فيه أقوى فى الحياة من إنسان غلب رغباته وقتل مطالب جسده . . ده يبقى الإنسان الحر اللى يقدر يدوس على الحياة بجزمته . . .

— وليه ده كله ياسى شوشة ؟ تدوس الحياة بجزمتك ليه ؟ هى عملت فيك حاجة ؟ وهو لما تبقى مالكشى ولا رغبة وتزهد فى كل حاجة . . تعيش ليه ، وإيه فايدة إنك تبقى حر إذا كنت مانتاش عايز حاجة . . ماتسيب الدنيا أحسن . . الدنيا مافيهاش حاجة تستاهل العيشة غير شوية الرغبات اللى أنت عايز تزهد فيها . . مافيهاش غير ساعة حظ . . فإذا كنت مانتاش عايز ساعة الحظ . . . يبقى موتك أحسن .

وضحك شوشه وقال :

— ما هو أصل الواحد ما يلاقيهاش بالساهل . . بيدوخ لغاية ما يطولها ياسى شحاته .

— ماهى دى لذتها . . هى دى الدنيا . . إنك تجرى ورا حاجة عايزها . . .

يوم مايكونش لك حاجة تعوزها ، وتجرى وراها . . يعنى مت . . »

لقد تعمدت اقتباس هذا النص المطول نسبيا حتى يغنينى عن التدليل على أن قضية الفصحى والعامية قد أصبحت بالفعل قضية بائرة ، ذلك أنها وليدة مفهوم متخلف عن مكان اللغة فى العمل الفنى . إن «السقامات» بحوارها العامى فى أغلبه ، وبألفاظها العامية فى السرد ، إنما تؤكد حيوية اللغة كعنصر فنى لا كأداة تفاهم . فاللغة كأداة تعبير أو تفاهم هى لغة الواقع الخام فحسب ، أما انتقال هذا الواقع من مادته الخام إلى البناء الفنى ، فإنه يجعل من اللغة عنصراً غنيا بالفكر والموسيقى والصور التى تتكامل مع بقية عناصر العمل الفنى من دلالات اجتماعية وسياسية إلى مقومات نفسية وجمالية إلى غيرها من عناصر التشابك المعقد فى العمل الأدبى . فالفصاحة أو العامية هنا ليست مشكلة ، لأن المهم هو مدى تكامل هذا العنصر — اللغوى لا اللفظى — مع بقية عناصر البناء . لقد نجحت العامية المصرية فى «السقامات» فى أن تعبر عن أدق خلجات الفنان وأفكاره فى الحياة والموت ، ولم تنجح الفصحى فى نفس الرواية بل خلقت تناقضا واضحا بين الصور الذهنية والتعبيرات المجردة . وبين الإطار الواقعى . . إلا أن نجاح العامية وسقوط الفصحى فى «السقامات» لايعنى مطلقاً أن العامية أو الفصحى تملك فى ذاتها مقومات النجاح أو الفشل . بل يتم النجاح ويحدث الفشل بمدى «التكامل» النفسى والإجتماعى والفكرى والجمالى بين مختلف عناصر العمل الفنى . كذلك فإن نجاح العامية أو الفصحى أراه تعبيراً مجازيا ناقصاً ، لأن النجاح أو الفشل يصيب «العمل الفنى» ككل ، مهما كان السبب هو الأداء الوظيفى لأحد عناصره ، فربما كانت الرؤية الفكرية هى التى ألجأت الفنان — كما هو الحال فى السقامات — إلى استخدام الفصحى . ولما كانت الصياغة التقريرية هى التى تحملت عبء التعبير عن هذه الرؤية ، فإن اللغة جاءت مهزوزة بصورة واضحة ، وكأن ثمة مسافة بينها وبين «الأصل» الفنى للغة . بينما استطاعت نفس الرؤية أن تحيل اللغة على لسان رجل الموت إلى مصدر فنى للفكاهة العذبة التى كانت تخفف من وطأة أحداث المأساة .

إن السقامات «مليئة» بالفجوات الساذجة كالتعليق على الأحداث بصورة مباشرة أو الإنتقال من حدث إلى آخر دون ارتباط جدى عميق الدلالة . كما أن صوت المؤلف كان يرتفع كثيراً حين ينطق على لسان بعض الشخصيات بما يتناقض مع

مستواهم الذهنى عندما يستخدم الفصحى ، كذلك المفاجآت التى تصطدم ببعضها البعض ، أو الحلول التى تستهدف الراحة السريعة للقارىء . كل هذا وغيره كثير أسهم فى أن تظل « السقامات » مجرد حافة حرجة فى أدب السباعى لم ينجح فى تجاوزها ولا فى العودة منها إلى وراء . فبالرغم من رائحة المأساة الإجتماعية التى تفوح من كل سطر فيها مع الفقر والموت ، فإن هذه المأساة بجذورها المادية وانعكاساتها الفكرية لم تعرف طريقها إلى رصيد العقلية الخالقة فى أدب يوسف السباعى . هذا لايعنى مطلقا بأن الفنان مطالب بتقديم بحوث سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية فى عمله الفنى . . من السذاجة أن نرد على هذه الدعوى ببطلانها . وإنما يعنى ذلك أن التكوين الطبقى والعاطفى والفكرى للفنان بخبراته الجمالية والسيكلوجية والثقافية . ينعكس حتما على عمله الفنى مهما كان هذا العمل « هروبا من شخصية صاحبه » كما يقول اليوت . فهذا الهروب الذى يضفى على الأدب نصيبه من الموضوعية لاينفى بأية حال أن ثمة مصدراً أساسياً له ، هو الينبوع الذاتى للعمل الأدبى . لذلك يخيل إلى أن مايشوب هذا العمل الجيد الذى يعد — فى رأيى الشخصى الاجتهادى — أروع ما كتبه السباعى فى حياته الأدبية ، هو توقف الكاتب أيديولوجيا عند أعتاب الطبقة المتوسطة التى نشأ منها وتدرج بين فئاتها المختلفة إلى أن وصل فى عام ١٩٥٢ — عندما كتب هذه الرواية ونشرت — مرحلة إجتماعية تباعد تلقائيا بينه وبين الفئات الكادحة من الطبقات المسحوقة . هذه المسافة الطبقية هى المسئولة أولا عن بعد المأساة الواقعية فى « السقامات » عن جذورها الإجتماعية وأصدائها الفكرية . كما أن هذه المسافة بعينها تعد الدليل الأكبر على المجهود الكبير الذى عاناه يوسف السباعى فى محاولته الصادقة المخلصة .

فقد استطاعت « الفانتازيا الفاجعة » أن تتحول على يديه إلى « الأسطورة الرومانسية » ولكنها سرعان ماتحولت مرة اخرى إلى تلك الحافة الحرجة التى لامست مأساة المجتمع وتفتحت على مشكلاته وقاربت أن تكون نموذجا للمأساة الواقعية . . . لولا أن المفكر والفنان — دائما — لايتجاوز مقتضيات التاريخ . ولهذا كان السباعى واحداً من أهم كتاب المأساة الرومانسية فى الرواية المصرية الحديثة ، فقد عاد إليها بشغف شديد فى أعماله التالية التى تناولت « الثورة » كمادة تاريخية جاهزة . اما « السقامات » فكانت انعطافة فذة لانكتشف لها امتدادا فى اعماله الأخرى .

صراع الأجيال



تطور القصة العربية ، لا يمضى فى خط مواز لتطور الفن الروائى على الصعيد العالمى ، ذلك أن تاريخنا وثقافتنا ، لا يتناسبان طرديا مع التاريخ الأوروبى أو الأمريكى ، وثقافتهما . غاية ما يمكن أن نفيده من الآداب الأجنبية ، هو أن نضع أيدينا على نواميس تطورها وقوانين تقدم المجتمعات التى عبرت عنها .

والرواية العربية الحديثة حلقة جديدة فى سلسلة طويلة من الأشكال الفنية المتتالية التى صورت تاريخنا على مدى العصور ، سواء قيس هذا التاريخ على نحو طولى ، أم سبرت أغواره فى لحظة زمنية قصيرة . وقد تحررت القصة الأوروبية من عبء التاريخ منذ بداية هذا القرن . أى أننا لا نلحظ فى الخمسين عاما الماضية ميلا غالبا عند الكتاب الأوروبيين لكتابة الرواية التاريخية ، فى الوقت الذى كان فيه أدباؤنا يولون تاريخنا جل عنايتهم ، إحساسا صـــادقا منهم ، بأن هذا التاريخ يجب أن يخلد فى قوالب مرنة تختلف عن كتب التاريخ ، وتعبيرا مخلصا عن أزمتنا التاريخية فى النصف قرن الأخير ، حين لم نجد إلا فى ماضينا أمجادا يعتد بها ، وتجسيدا لفراغ وجداننا من رابطة روحية وثيقة بأرضنا الاجتماعية حيث أغمضت عيوننا عدة ظروف مريرة قاسية عن أن ترى فى وجودنا الإنسانى الراهن خامة غنية لأدبنا . ومن ثم أصبح المفهوم السائد للرواية التاريخية هو أن نبحث فى بطون الكتب عن حادثة شيقة أو فضيحة مثيرة أو نبأ غريب . لحين قلت أن أوروبا تخلصت من التاريخ قصدت أنها ألقت بذلك المفهوم التقليدى وراء ظهرها ، وأخذت تنسج آياتها الفنية من حاضرها ومشكلاتها المعاصرة . غير أن هذا لا يعد سبقا فنيا إلا إذا عددناه سبقا تاريخيا زمنيا .

وقد تخلصت محاولات الأدب العربى الحديث من اجترار حوادث التاريخ القديم ، أى أنها بدأت تتحرر من المعنى الكلاسيكى للرواية التاريخية . وبدأت فى نفس الوقت عنايتها بتاريخنا الحديث . . إما بتصوير مراحل تطوره عبر الزمن وإما بالتعبير عن قطاعات عريضة وجوانب معمقة ، فى مجرى زمنى قصير . على أية حال ، إذا أردنا أن نميز بين الفنان الذى يؤرخ لمجتمعه فى إحدى مراحل تاريخه والفنان الذى يقتصر فى تعبيره عن المجتمع على لحظته الحضارية الموقوته ،

بموقف إنسانى خاص يجب أن نعى أن أدبنا فى حاجة ماسة إلى كليهما معا .

وفى الأدب الحديث ، محاولات ناجحة من كلا الجانبين . وإحدى هذه المحاولات هى رواية « الخندق العميق » للدكتور سهيل ادريس .. قدمها نموذجا جديدا للفن الذى يؤرخ مراحل التطور الاجتماعى البشرى الخاص . ورغم أن المجتمع شىء موضوعى تماما ، إلا أن انعكاس قيمة ومثله وتطوره ، على وحدة اجتماعية صغيرة — أسرة مثلا — هو مايستهدفه الفنان الصادق ، إذا أراد أن يعرض مفهومه الخاص عن الحياة . ومن هنا قيمة التجربة الذاتية حين تصبح تجسيدا واعيا ، لكافة الظروف المحيطة بالواقع النابعة منه ، والذى هو بدوره نتاج طبيعى للواقع الأشمل . . أى المجتمع الإنسانى بأسره .

و « الخندق العميق » هو حى فى لبنان اختلف الناس فى تبرير تسميته . وفيه تسكن أسرة يعمل رب البيت فيها بالتجارة . ولذا كانت « ندوة البساط » الشهرية للمشايخ ، من أقدس واجباته لتزداد تجارته عمرانا ، ثم لكونه هو أيضا شيخا ، شيخا يمثل جيلا كاملا ، تبلورت فى جبته وعمامته كافة القيم والمثل التى كانت — فيما مضى — افرازا حتميا لمرحلة تاريخية سابقة ، والتى تحاول أن تكون « تتويجا » لكافة القيم الإنسانية ، بأن تعترض كل مايحاوله الجيل الجديد من خطوات جديدة .

والجيل الجديد إذن ، هو أبناء الشيخ الذين نشأوا فى أحضان الأسرة حقا ، ولكنهم عايشوا فى نفس الوقت خلخلة فى القيم الجامدة التى يتشبث بها عاهل الأسرة . والتى هى تعبير عن خلخلة النظام الاجتماعى القديم ، الذى تكون فى ظروف مرحلة تاريخية مضت . والقصة هى تصوير هذا الصراع بين الجيلين ، لينتهى بانتصار حاسم للجيل الجديد الناشىء وقيمه ومثله . وهكذا نعثر فى بداية جولتنا مع الفنان على « الحدث الروائى » الذى تنمو به الأحداث نموا حيا متطورا ، من شأنه أن يساعد على خلق بناء درامى متكامل . وهذا ماافتقدته عند سهيل ادريس فى روايته « الحى اللاتينى » حيث خلت من نقطة الانطلاق هذه ، أعنى « الحدث الروائى » Action رغم تزاحمها بالأحداث Events وهذا ماحال بينها وبين تكامل البناء الدرامى على النحو الفنى الصحيح .

أما فى « الخندق العميق » فإننا نرافق هذا الحدث منذ تأبطنا الفنان فى رحلة الصبى الصغير « سامى » الذى تجسدت فيه آلام جيل وأحلامه ، هزائمه وانتصاراته . . منذ كان يصر على الجلوس بين المشايخ وهم يرتلون الذكر ، ليأكل على راحته ، وليدندن بصوته الجميل الذى يذوب بين أصواتهم العالية الخشنة فلا تبدو ما فى كلامه من أخطاء .

كانت الظروف المحيطة بـ « سامى » كلها تهيئه لأن يصبح شيخا . وأريد أن أقف عند هذه النقطة ، لأننا كثيرا ما نهمل التأمل فى الأحداث الواقعية التى ربما كانت رموزا لواقع أكثر عمقا . فإننى أرى — مثلا — أن الشيخ « أبا سامى » الذى يمثل جيلا كاملا يريد أن تتجمد كافة القيم والفكريات التى يعبر عنها ، بأن يصبح ابنه — أى الجيل الذى يليه — امتدادا جامدا لنفس القيم والمثل بمعنى أن الجيل القديم لا يحصن مستقبله بأن يستودع مثالياته قلوب الجيل السابق . وإنما يبقى « شكلا » حديثا لمضمون « الجيل القديم » . ومن هنا ينشب الأمس أظافره فى يومنا نحن وليست عملية التحصين المستقبلى هذه إلا دفاعا واعيا عن بقاء النظام الاجتماعى والاقتصادى الذى أفرز الشيخ « أبا سامى » وجبته وعمامته . وقد كانت مقومات النظام ودعائمه فى خدمة هذا الدفاع . فحين دخل « سامى » المعهد الدينى ولبس الجبة والعمامة — فأصبح تعبيرا مؤقتا عن سلطة الجيل القديم — فإنه ذات يوم « وكان لم يتجاوز الزقاق المؤدى إلى بيتهم حين رأته جارة لهم ، كانوا يدخلون حديقتها ، هو ورفاقه كلما عطشوا ليشربون من أنبوب يصب فى برميل هناك . وكانت الجارة واقفة على الباب الخارجى حين مر بها . فإذا هى تطلق صرخة استغراب ولكنها ، ما تلبث أن تقول :

— إسم الله عليك يا سامى ؟ لقد أصبحت شيخا ؟ انظروا . إن نور الجنة مسطر على جبينه

فابتسم ، ولم يلتفت إليها . وحين ابتعد قليلا وضع يده على جبينه يتحسس هذا النور » .

أما قريبه الثرى ، فحين سمعه يرتل القرآن ، فقد أهداه قلما مذهبا سمينا . وهكذا فالظروف جميعها تدفع الطفل إلى إدخال جسمه فى الجبة ، ورأسه فى العمامة .

ولا شك أن هذه الظروف جميعها التى أوردها الفنان «رمزية» بمعنى أنها تعبير فقط عن الظروف الموضوعية الكبيرة المحيطة بالجيل كله . وما «الطفل» نفسه وجبته وعمامته ، إلا رموز صغيرة . ولكن هذه الظروف ليست «متجانسة» ، وإنما هى تحتوى فى صميمها على تناقضات خفية تبدو أول الأمر وكأنها «ظواهر طارئة» ولكن تفاعل الأحداث يومىء بأهمية هذه الظواهر وخطورتها فى المستقبل .

وإذا عدنا إلى الشيخ سامى ، يوم أن أمره رئيس المعهد — هو وزملائه — بحلاقة رؤسهم وإرخاء ذقونهم ، فإننا نكتشف أن اثنين فقط أطاعا الأمر ، بينما عصا الجميع أمر رئيسهم بشأن حلاقة الرأس . وإن كان بعضهم قد أرخى ذقنه.. إلا أن سامى — وشعر ذقنه لم يظهر فى وجهه الطفل بعد — أخذ عقابه مضاعفا ، وتساءل « لماذا نال كل زميل من زملائه عصا واحدة وهو عصوين ؟ . . وهل يكون الذنب ذنبه إذا لم تظهر ذقنه بعد ، ثم تأخذه الثورة فجأة فيتحسس وضع الضربة من رأسه ، ولا تهدأ نفسه قليلا إلا بعد أن يشتم لحية الرئيس » .

وإذا توغلنا إلى مضمون الجبة والعمامة ، فإننا نزداد وعيا بهذه الظواهر المتناقضة ، فدرس « الحديث » كان يقذفهم فى حيرة وتمامل شديدين ، ذلك أن المدرس أبلغهم أول الأمر أن هناك ما يزيد على ثلثمائة ألف حديث منسوبة إلى النبى وهى زائفة وأنه لن يدرسهم إلا الأحاديث الصحيحة ، ولكنه مع ذلك كان يلقنهم كثيراً بما يشبه الخرافات على أنها من صحيح الحديث وكان يشرحها لهم شرحا غريبا لايطمئنون إليه ، ولايثقون به . وقد شك أحد الطلاب يوما بحديث أورده لهم هذا المدرس الشيخ وعبر عن شكه أمامه ، فإذا به يغضب ويثور ، ثم يروى لهم أن رجلا شك فى حديث نبوى يقول « إذا قام أحدكم من النوم فليغسل يده ، فإنه لا يدرى أين باتت يده » وأضاف المدرس أن هذا الرجل الذى شك بهذا الحديث سخر من مضمونه وأخذ يتساءل « أين يمكن أن تبيت يدى ؟ .. إنها إلى جانبى . . قال الأستاذ الشيخ : وحين نهض الرجل فى اليوم التالى ، وجد يده داخلة حتى المرفق فى استه .. واضطر الطبيب إلى قطع يده ! وعلق المدرس على ذلك الحديث بقوله : فلاتشكو أبنائى بأقوال الرسول.. » . وقد برع المؤلف فى التوفيق بين «تناقض» هذه المظاهر ، والنتيجة الحتمية — المتناقضة — لهذا التكوين النفسى

والاجتماعى . والشيخ سامى ، يؤدى فرائضه الدينية فى أوقاتها ،ولا ينسى أن يزور السينما مع رفاقه الذين يتمادون فى غيهم حين ينحرفون إلى زقاق معتم مجاور للسينما ، لا يعرف هو تماما ،ماذا يوجد أو يحدث هناك . وإذا كان المضمون الإنسانى لأعمالنا اليومية يفرض شكله المناسب فإن الجبة والعمامة لامكان لها فى السينما ، والصلاة والصوم لايمنعانه من «الكذب» عند اللزوم ، فإذا سأله أبوه إلى أين هو ذاهب ، كان الجواب أنه مدعو إلى سهرة مع زملائه لتلاوة القرآن .

هذه المتناقضات الثانوية الصغيرة التى أسهمت فى بناء الصبى ،كانت فى تفتح دائم الحدة والوضوح .الأب فى البيت يحدثه بلهجة جافة :

« — إننى أمنعك على كل حال من مجادلتى .. لقد أصبحت وقحاً بالفعل » .

نفس الكلمات التى سمعها من رئيس المعهد ، وهكذا فالبيت والمعهد كلاهما فى وفاق .. أى أن رسالتهما واحدة: تجميد القيم الهرمة ، بكظم أية انطلاقة من الصدور الجديدة النامية . ولكن هذا كله ،لايسد على الانطلاقة الوافدة طريقها ، إذ سرعان ما يجيب سامى :

« — لا .. لست بالوقح .. كل ماهنالك أننى أخالفك بالرأى ؟ »

ومن هذا الموقف يتضح الصراع جليا واضحا ، فبعدما كانت نقائض الحياة والمجتمع تصطرع بين أضلع سامى فى خفوت هامس، أصبح مضطراً لأن يفصح عن حقيقة ما يمور بداخله .. هذا الذى أوشك على أن يبدأ معركة سافرة بين جيلين .

وقد كان «الحب» هو الثقاب الذى أشعل المعركة. ذلك الحب الذى يلتهب فى وقدة الكبت والحرمان . فإذا هو تعبير عن «نار الجنس» التى أشعلت لهبها جدران التقاليد ، دون أن تطفئها . والجيل الذى مثله «سامى» وإخوانه ، هو جيل « ضحية » فالعواطف البشرية لا تنمو فى وجدانه صحيحة صادقة ،لأنها لا تجد ظروفا نقية تسمح بالنمو الطبيعى غير المنحرف .فسامى لم يصادق « سميا » ولم يقربها قربا حقيقيا . . وإنما « ابنة الجيران » التى فوجىء جسده بقربها ، وإذا العاطفة النامية بينهما هى

التى تحرق الجسد الظامىء إلى الجنس . وليس تحرق العقل التواق إلى المعرفة الحميمة بالصديق الآخر . والقيم المعبأة فى العامـة ، تحول دون الحب .. و « سميا » تقولها صريحة خالصة :

« — أرجوك .. لاتذهب معى .. فأنت شيخ » .

أما أبوه ، فقد أحس زلزالا يخلع أساس البيت حين سمع الخبر . ومن ثم يزجره بعنـف :

« — بلى .. إنه لا يليق بك ، أنت الشيخ ابن الشيخ ، أن تتبـــادل الرسائل الغرامية مع ابنة الجيران » .

وناظر المعهد الدينى أيضاً ، لقد رأى :

« — إن الطلاب هنا للدراسة ، لحفظ القـــرآن والحديث والفقه لا للخفة والطيش والحب » .

ولكن سامى لم يعد ذلك « الغر » الذى ينهكه الصراع الداخلى المر ، دون أن يملك « بوصلة » موجهة لهذا الصراع . فهو يدرس اللغة الفرنسية ويقول لحبيبته أنه « شيخ مودرن » ويتحدى أباه صارخا :

« — إن الله لم يخلق المشايخ بلا قلوب » .

وينكب على الدراسة المدنية فى المنزل ، ثم ينال « البكالوريا » . . . وتتبلور معالمه الإيجابية حين ينزع الجبة والعمامة . فاذا اعتلت وجه أبيه سمات الجزع والمفاجأة ، قابله فى شجاعة :

« — إن هذا أمرا لا يعنيك » .

فيكون نصيبه صفعتان لاهبتان . وتروى لنا « الابنة » هدى أن أباها أمسك بعمة ابنه « . . . وحاول أن يضعها على رأس سامى كرها وقسرا . وكان وجه أخى قد احتقن بالدم من أثر الصفعتين ، ومن غضب وحشى كان قد

استبد برأسه لحظة ، ولكن ها تين اليدين الكبيرتين الضخمتين تغلبانه على أمره . ثم ترفعان بصفعتين أخريين أعنف وأقسى . . وإذ ذاك سمعنا صرخة توجع واستنكار تند من فم سامى ، ورأيناه يتراجع إلى الخلف ، ثم يتناول العمة التى كانت قد استقرت على رأسه ، ويقذف بها أرضا ، بكل ما ملكت قواه . ثم لا يكتفى بذلك ، بل ينحنى فيأخذها عن الأرض ، ويحل المنديل عن الطربوش بسرعة فائقة ، ويحاول أن يمزق المنديل بيده ، فيعجزه ذلك فإذا هو يتناوله بين أسنانه ويعمل فيه تمزيقا وتقطيعا ، ولقداحمرت عيناه وانبعث منهما شرر حيوانى غريب » . وهذه قمة الصراع الحادة فى الحدث الدرامى . . ورغم أن الرمز يلعب هنا دورا كبيراً ، فإنه لايتعالى فوق المستوى الإدراكى للقارىء . وأزمة اللقاء الحاسم بين النقيضين تولد دائما تلك الشرارة الجديدة التى تصهر الشكل الإجتماعى للتجربة الإنسانية ، فبينما ينتصر النقيض الجديد النامى ، نكتشف نقيضاً جديداً — فى نفس اللحظة — يتولد على الخط الرئيسى للحدث ، وتتوالد نقائض ثانوية صغيرة . . . ويتمدد الصراع من جديد .

وحين خلع سامى عامته ، فإنه كان على وعى تام بأن القيم الفكرية التى يتضمنها نسيج العامة ، لم تعد بقادرة على أن تساير المجتمع الجديد البازغ ، فيقول لأبيه ما معناه أن « العامة تاج العرب » هى كلمات صادقة فى تعبيرها عن مرحلة متخلفة من تاريخ العرب . ونقطة التحول فى حياة هذه الأسرة ، هى انعكاس أمين لنقطة التحول التى اجتازها المجتمع العربى فى لبنان ، بعد الحرب العالمية الأخيرة . وآثار هذه المرحلة العصيبة على الأسرة ترمز إلى أثرها على طبقة إجتماعية معينة فى القطاع العربى ، بصفة عامة ، فرغم أن دخلها يتقلص شهرا بعد شهر ، إلا أن ربها « يرفض أن يعترف بأن عهد الرخاء قد زال ، وأنه يوشك أن يؤول إلى الفقر ، إن الله يرزق ، مادام هذا البساط يعقب دائما لقلة ذكر فيها إسم الله كثيرا » .

أما سميا ، فقد نزحت إلى القاهرة حيث تزوجت ابن عمها ودخلت المجتمع الارستقراطى ، وأصبح لها فيه مركز مرموق ، وحين تلتقى بسامى — بعد سنوات ثلاثة — تقول له « تذكرت ، وأنا أقرأ إسمك فى إحدى الصحف فى برنامج الإذاعة اليوم فقلت لا بد أن اراك . . إنك على الأقل صديق قديم ، ولا تقتله

المفاجأة ، وإنما تزوّد فراغه العاطفى بطاقةضخمة من العمل ، والـكد ، والمثابرة . إنه يعبر — مرة أخرى — عن هـذا الجيـل « الضحيـة » الذى تمزقت حنـاياه تحت وطأة الفصل الحاد ، أو النقـلة التاريخيـة من المجتمع المنتفـخ المغـلق ، إلى مجتمع الرشد .

ولا تلبث هذه الإيجابية الرائعة أن تتجسد فى العلاقة الجديدة بين رفيق زميل زميل سامى ، وهدى . فقد تحول سامى ذلك الشيخ المعمم إلى شاب يعى فى عمق ، مدى مايعتلج فى صدر شقيقته نحو صديقه « رفيق » منذ زمن ، ثم يقف حائلا بين اظافر الجيل القديم متمثلا فى سلطان الآب ، وبين مستقبل هذه العاطفة الوليدة . . وهكذا يفسح لها فرصة التجاوب الصادق الحر حتى يتأكد من عاطفتهما . ويبدآن فى ثقة وإخلاص بناء عش الأحلام ، حتى إذا اعتاقت سبيلهما العوائق كانا على موعد جاد مع الزحف السريع إلى الغد الأفضل .

وكان لابد من هذه المعوقات ، فالآب ، والآب دائما ، يقف سدا منيعا فى وجه هذا الحب حين يقول « ولهذا فقد قررت أن تنقطعى عن المدرسة التى تعلمك الفساد ، وأنا أمنعك منذ اليوم عن ارتياد هذه المدرسة . ولن أدفع لك الأقساط بعد الآن » ولـكن الجيل الصاعد لم يقف . . لن يتردد سامى فى أن يقول « أنك تستطيع ألا تدفع الأقساط . . ولـكنى أؤكد لك أنها لن تنقطع عن المدرسة » .

لقد أفلت الزمام نهائيا من مركز القيادة ، ولابد أن تحدث الخلخلة التاريخية بين تداعى الأساس القديم ، وقيام البناء الجديد . وبدت هذه الخلخلة واضحة ، عندما اهتزت المعايير الأخلاقية فى الأسرة ، فالآب الشيخ يعادى سامى وهدى ، لأنه « ليس هناك من صالح إلا فوزى ، رضى الله عنه ، إنه على الأقل يساعدنى فى الانفاق على البيت ، ويتحمل نصيبه من المصروف » بينما هذا الابن الصالح قال اشياء كثيرة أثناء نومه الليلة الماضية ، وكان فمه يفوح برائحة الخمر .. قال « استمعى ياحبيبتى . . أنت إمرأة داعرة . جانيت خير منك ، إنها ترقص رقصا رائعا .. وجسدها حار . . وعفاف خير منكما ، إنها أكبر داعرة فى الدنيا . هاتى شفتيك أيها . . لا اسمعى . . إعطينى الـكأس . . خذى هذه عشر ليرات . سأعطيك كثيرا غيرها . أغلقى الآن فمك » .

وبدأ هذا الاختلال أيضاً فى العلاقات بين أفراد العائلة . فقد صاح سامى بأمه يقول ، دعونى وشأنى . . فإنه لا علاقة لأحد بأمورى الخاصة ، وفوزى أجابها مرة أخرى ، أن هـذه أمور لا تعنيك . . وخير لك أن تعودى إلى مكانك الطبيعى : المطبخ ، . والأب — الشيخ نفسـه — حين أعلن زواجه الثانى ، أخذ يهددها بقبضة يده ، وهو يكز على أسنانه قائلا ، آن لك أن تخرسى . لقد قلت لك أنه لا دخل للأولاد بذلك ، إن هذه قضية تعنينى .. تعنينى وحدى . فهذه الفردية الحاسمة التى تفشت بين الجميع فجأة هى المظهر الانحلالى للأسرة .. أو الانفصال الروحى بين أفرادها، وهو الانفصال التاريخى بين جيلين ، تأثرت بهزته الأسس اللبنانية للمجتمع الجديد ، إذ كان لا بد لهـــذه الوحدة أن تنفصم لتستعيد صياغتها على نحو مغاير للمجتمع القديم .

وعندما تقف هدى عند باب قاعة الامتحان ، يصافحها سامى بحرارة قائلا ، لا تتراجعى يا هدى . إنك بحاجة إلى أن تنظرى أمامك جليا واضحا . وينبغى ألا تكون على عينيك غشاوة . وفهمت سريعا ما كان يرمى إليه ، فمدت يدها ونزعت عن رأسها ووجهها الحجاب ، ثم سلمته إياه فتناوله على مهل ، وأخذ يطويه ، ثم نظر إليها مبتسما وقال ، اتعرفين عمامتى . . إنه يذكرنى بها ، . وسقطت القلعة الأخيرة . ورفع رب البيت يديه إلى السماء مستنجدا ، اللهم غفرانك ورحمتك . إننى أعوذ بك من هـذا الجيل ، وأبرأ من هـذه الأسرة الفاسدة ، .

ويبدو أن السماء ، فهمت دعاءه بشكل مختلف ، فما لبث أن أصيب بالشلل ومات بينما خطبت هدى إلى حبيبها رفيق ، وتوجه سامى شطر باريس ليكمل دراسته . وأنشد الجيل المتوثب أغنية النصر ، فليس موت الشيخ ، إلا جنازة حقيقية شيعت بها قيما أدت دورها ومضت .

☆ ☆ ☆

وليس من شك فى أن الدكتور سهيل أدريس قدم لنا عرضا فنيا دقيقا لعملية ، المخاض ، الاجتماعية التى عاناها أبناء جيله . وقد استغل تجربته الذاتية استغلالا

موضوعيا ، بمعنى أنه كان يرى الأحداث النابعة من دائرته الخاصة بعدسة موضوعية . ومن ثم رأينا شخوصه جميعا من خلال ذواتهم الحقيقية لا من وراء نظارته الشخصية . وربما جاء التركيز الدقيق فى عرض التجربة ، نتيجة طبيعية لإبراز المحتوى الإنسانى للقصة ، دون اللجوء إلى هوامش الحدث الروائى . ومن هنا برزت العلاقة الطبيعية بين الشخوص فى جو سيكلوجى ناجح . وتنافست الأبعاد الزمنية والمكانية لدرجة أوحت — على الدوام — بصدق التصوير وطبيعة السير الدرامى للحوادث . وقد صور المحتوى الفكرى للرواية منذ البدء فى إطاره العام ، فإذا طريقة العرض والتناول لا تعتمد أسلوبا هلاميا ضبابيا فى تغليف المواقف الإنسانية ، وإنما غلفت بلغة سليمة واضحة .

غير أن هذا البنيان الناجح قد تأثر — وتصدع — حين عزل الكاتب البناء الاقتصادى والاجتماعى للأسرة عن « الفرشة » الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع اللبنانى . ولذا لم أحس فى حى « الخندق العميق » والجبل ، والمعهد الدينى ، وبيوت الأصدقاء بالرائحة المميزة لهذا المجتمع . ذلك أن المؤلف قد أهمل همزات الوصل الحية بين طبقات المجتمع ، وأغفل بالتالى ما بينها من تشابك عضوى ، لا ريب أنه قائم بالفعل ، خلال الحركة الدينامية فى داخل هذا المجتمع .

ولست أطلب من سهيل أدريس موقفا فلسفيا خاصا فى نظرته للحياة .. لأنه بغير شك صاحب موقف ما ، سيطر على عمله الفنى بوعى منه أو دون وعى . وربما كان هذا الموقف - أو المنهج - هو السبب فى عزلته عن الواقع الإنسانى المحيط به . فالأحداث الأولية فى القصة وقعت فى الفترة ما بين الحربين وهى فترة خصبة مليئة بالتغيرات الجسام التى كان لهـــا انعكاس واضح على المنطقة العربية . ولكننا لم نشهد لهذا الانعكاس أية آثار على الأرض الاجتماعية فى البناء الروائى « للخندق العميق » وهكذا بدت بعض المواقف الإنسانية باردة من حرارة التلوين التاريخى للتجربة . فعندما أراد القصاص أن يؤرخ لمرحلة معينة من الرواية اكتفى بأن يحيطنا علما بأن الحرب العالمية الثانية كانت قد أعلنت منذ ثلاثة أيام وتلت ذلك أحداث كثيرة لم تنعكس آثارها على الأسرة إلا فى أضيق نطاق . وقد تخلف عن هذا المنهج غير المتكامل أن تعرض التصوير الموضوعى

لخيوط التجربة ، لعدة اهتزازات . فالتحرر الذى أصاب سامى يتطرف به فى وساطاته بين رفيق وهدى إلى حدود غير معقولة ، ثم إن التجسيد الفكرى لبعض الشخوص كرفيق مثلا لم يكن واضحا حتى يمكننا أن نقتنع بسلوكهم الخاص . ربما كان ذلك نتيجة طبيعية لمنهج المؤلف فى التحليل النفسى ، حيث انه لم ير فى التشريح السيكاوجى من خلال التفاعل الدرامى ، منهجا سليما فى تسليط الضوء على شخوصه من الداخل والخارج . ومن ثم بدا بعضهم باهتا تكاد ملامحه لا تبين . وعندما أراد المؤلف أن ينفذ بقرائه إلى موقف ما ، وارتأى أن الراوى بضمير الغائب لن يتمكن من هذا النفاذ ، أسند دفة الرواية إلى لسان « هدى » لأنها أقرب الشخوص إلى تبيان ذلك الموقف .

وأعتقد أن الكتاب الأوربيين الذين كانوا ينهجون فى كتابة رواياتهم هذا المنهج بأن يروى القصة الطويلة أكثر من شخصية فى العمل الفنى . أعتقد أن الأمر عندهم لم يكن مجرد « تغيير وجوه » فى طريقة تناول الحدث . . وإنما كانت الضرورة الفنية هى التى تحدد ذلك الشكل بما يتناسب مع المحتوى الإنسانى للعمل الفنى . ولم أر فى « الخندق العميق » ما يبرر هذه الوسيلة بل إنها فى بعض الأحيان تحولت إلى « عائق » سيكاوجى عند المتلقى . غير أن كل ما يعترض طريقنا من عوائق ، ذاب تماما فى حرارة النبضات القوية التى خفقت بها صدور سامى وهدى ورفيق . . والقراء أيضاً ، لأن إنتصار هؤلاء الثلاثة لم يكن إنتصارا شخصيا وإنما كان إنتصارا موضوعيا لجيل كامل . هذا الجيل الذى عبر عنه - بغير وعى - تعبيراً سليما ، أحد شيوخ المعهد الدينى ، حين أقبل اليوم الذى سيرتدى فيه سامى الجبة والعمامة وتقدم بخطى ثقيلة نحو الخياط الذى وجد له جبته بسرعة فألبسه إياها . ولكنه لم يقل له ، كما قال للذين سبقوه « مبروك يامولانا » بل قال له « إسم الله عليك » فابتسم له بسذاجة ، وتقدم من مدرس التفسير وبسط له طربوشه ، فأخذ يلف عليه العمامة ، ولكنه لم يكد يفرغ من لفها ، حتى انفرطت بين يديه ، فتأفف قليلا ، وعاد إلى إدارتها على الطربوش من جديد . غير أنها ما لبثت أن انفرطت مرة أخرى لسبب لم يفهمه هو ، ولم يفهمه المدرس الذى التفت إليه وقال له بهدوء .

« — أنت منحوس . . ستكون شيخا منحوسا » .

فلم يدرك كيف يكون الشيخ المنحوس ، ولم يهتم كثيراً بهذا القول ، فقد كان نافذ الصبر يود أن يفرغ المدرس من لف العمامة .

ولو رأى مدرس التفسير « سامى » هذه الأيام لضحك كثيراوهو يرى رأسه عاريا فقد صدقت نظرته ، ونحس الولد . . ولكن هذه الضحكة ستموت ، حين يرى فى وجه سامى شيئا يقول : كلا . . إن العمامة ليست تاج العرب . وإنما هو التطور ، تاج العرب . .والبشر جميعاً .

— ٢ —

من يتتبع الإنتاج الروائى للفنان سهيل إدريس ، سوف يكشف خيطاواضحا يتخلل جميع أعماله ، هو العناية المفرطة بالتجربة الشخصية فى حياته الخاصة . ففى قصته الأولى « الحى اللاتينى » نواجه تجربته فى باريس ، وفى قصته الثانية«الخندق العميق » نلتقى بطفولته وصباه قبل رحيله إلى فرنسا . غير أننا فى كلا القصتين نعثر من خلال الأحداث الموازية للتجربة الشخصية ، على قضية عامة تصطنع لنفسها محورا دراميا فى الرواية . هى فى « الحى اللاتينى » قضية اللقاء بين حضارتنا والحضارة الأوربية . وهى فى « الخندق العميق » أزمة التناقض بين القديم والجديد فى حياة جيلنا المعذب .

أما فى قصة سهيل إدريس الجديدة « أصابعنا التى تحترق » فنحن نفتقد منذ البداية ، ما يمكن تسميته بالمحور الرئيسى فى الرواية . ذلك أننا نفتقد فى نفس اللحظة ما دعوته منذ قليل بـ « القضية » التى يمكن أن يثيرها العمل الروائى ، فبالرغم من ازدحام القصة بالأحداث الوطنية والعاطفية ، إلا أن هذه الأحداث لم تتجمع فى بؤرة واحدة يمكن أن تكون نقطة الانطلاق لتجربة المؤلف بكاملها .

والقصة تروى لقاء « سامى » وهو أحد الأدباء بـ « الهام راضى » إحدى القارئات المجلة التى يديرها مع شريكيه « سمير » و « ضياء » . ويترك هذا اللقاء أثره فيعمل من جانبه على تكراره ، حتى يحس بأنه قد أحب هذه القارئة التى تحدثت إليه طويلا بشأن روايته السابقة « على ضفاف السين » كما دافعت عن مجلته أمام أحد أصدقائه من الشعراء « هانى الغريب » الذى يتعصب للبنان تعصباً

عربياً يدعو، المناداة بلبننة العالم ، بينما تدعو « الفكر الحر » للقضية العربية . ومن أصدقاء هذا الأديب أيضاً « وحيد حقى » الكاتب الممتاز الذى يتدهور بمجرد انتمائه إلى « حزب الهلال » الذى يعادى الحركة العربية . وكذلك هناك « عصام الحلوانى » الشاعر الذى تخفق له قلوب العذارى ، والذى تتطور علاقته بأديبنا « سامى » إلى أن يشترك معه فى إنشاء دار للنشر بعد أن استقل « سامى » بحصته من المجلة واشترى حصتى شريكيه صاحبا « دار الفنون » . وهناك أيضاً الأديب « كريم الهادى » الذى يحيط نفسه بعزلة صارمة لما يحسه من اختلاف مع جميع الهيئات الأدبية وأهدافها . ونعرف من السياق أن « سامى » له علاقات عاطفية عديدة وبدرجات متفاوتة فهى علاقة جسدية محض مع « رفيقة شاكر » التى ما أن تتعرف على « عصام » حتى تبدأ معه علاقة جديدة ، أرخت لها فيما بعد فى قصتها « مغامرة » ثم علاقته بـ « سميحه صادق » الفنانة التى تدرس فى أنجلترا وكان قد دعاها إلى لبنان للمشاركة فى مؤتمر أدبى . وحينئذ أحست بعاطفة حية تنمو فى قلبها رويداً إلى أن علمت بخطبته فزواجه من « إلهام » فجاءت إلى بيروت لتثنيه عن الاستمرار فى هذا الزواج ، ولكنه أبى إلا أن ردها خائبة . وتتطور الحوادث فتشتعل الثورة الجزائرية ويستشعر « سامى » حرجا فى عمله بمعهد بكفيا لتدريس اللغة العربية للموظفين الفرنسيين ، إلى أن يحدث الغزو الفرنسى الانجليزى الإسرائيلى لمصر ، فيقدم استقالته مطمئناً إلى سلامة موقفه الوطنى .

وتكون إلهام طوال تلك الفترة قد أحست « شيئاً ما » يهتز فى داخلها كلما رأت « عصام الحلوانى » أو قرأت له ، أو تذكرته لسبب من الأسباب ، وهى لا تنسى نظرته إليها حين رآها لأول مرة ، وضغطة يده على يدها حين التقى بها آخر مرة قبيل سفر « سامى » إلى القاهرة للاستشفاء . ويحضر عصام فى غياب سامى إلى مكتب المجلة حيث يرى إلهام تقوم ببعض الأعمال فيقرأ لها إحدى قصائده حتى تغيب عن وعيها . فإذا أفاقت تحسست وقع شفتين غريبتين على شفتيها . وعندما يعود سامى من القاهرة ، يقدم لها مذكراته كمن يقدم حساباً ، فقد سبق أن وعدها بأنه لن يخفى عنها شيئاً بعد أن أصبحت حياتهما شيئاً واحداً . وتقرأ فى المذكرات أنه قصد إلى منزل « سميحه صادق » فى الدقى . وتنتهى القصة بأن تذهب إلهام إلى المكتب فلا تجد سامى ، وإنما تراه فى صومعته الصغيرة وقد بدأ فى كتابة روايته الجديدة التى أرقته فترة طويلة .

ولعل هذا المشهد الأخير فى الرواية هو التجسيد الحقيقى لما استهدفه الكاتب من التعبير عن أزمة الفنان مع الكتابة ، بل إن المؤلف أدار كثيراً من المشاهد حول هذا المحور ، فكانت العلاقة العاطفية بين « سامى » و « إلهام » قائمة على أساس استعدادها لأن توفر له المناخ الصحى للابداع الفنى ، ولكن تراكم الأحداث الجزئية حول هذه النقطة أضاع عليها أن تكون محورا دراميا للرواية . فبدلا من أن يركز المؤلف على هذه الحالة النفسية الشائعة عند الأدباء حين تستعصى على أقلامهم عملية الخلق ، وبدلا من استقطاب الجزئيات الصغيرة فى حياة « سامى » التى أسهمت فى صياغة أزمته تلك ، نراه يبلورها فى أعبائه الكثيرة فى الإدارة والتحرير والتدريس . . الخ مما نفى عن الأزمة طابعها الذاتى المتفرد .

على أن فقدان هذا المحور ، لم يفسح المجال لمحور آخر يستند عليه الهيكل القصصى ، فقد ذابت المسألة القومية فى السخرية من حزب الهلال والارجوانيين بينما كانت تستطيع هذه القضية أن تشق لنفسها مكان الصدارة من البناء الروائى ، ولكنه آثر أن « يستعرض » علاقاته الشخصية ببعض الأدباء اللذين انحرف بعضهم عن القومية العربية ناحية اليسار أو ناحية اليمين . ولم يحاول قط الإفادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بأن يصور انعكاساتها على دوره هو تجاه الفكر والأدب . وحقا نحن نلحظ أن علاقته تتحدد بهذا الأديب أو ذاك حسب درجة ابتعاده أو قربه من رسالة « الفكر الحر » إلا أن المنهج التسجيلى المباشر الذى يسود القصة كلها ، قد ألغى القيمة الفنية لتلك الظاهرة .

كما ضاع المحور الروائى مرة ثالثة فى محاولة المؤلف أن تكون قصة سامى مع إلهام هى ذلك المحور . فقد تنازلت العلاقة بين الاثنين عن أن تكون نقطة الانطلاق الرئيسية فى الكيان القصصى ، حين اعتمد المؤلف على إبراز الصورة الخارجية لهاتين الشخصيتين دون التعمق فى داخلهما . . ومن ثم لم يكن ثمة صراع حقيقى على الاطلاق بين النزعات الفردية الخاصة الكامنة فى أية شخصية إنسانية و « الآخر » مهما بلغت العلاقة بينهما مبلغا رائعا من الحب والمودة والالتقاء الذى أدى إلى الزواج . إن الأحاسيس الغائمة الباهتة التى استشعرتها إلهام إزاء الشاعر عصام الحلوانى لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التى تبرز هذه النهاية التى تنسحق فيها

شفتا إلهام تحت شفتى عصام . فهذه النهاية ليست إلا دفاعا نفسيا غير موفق عن العلاقة الجانبية بين سامى وسميحة صادق .

وكان من الممكن أن يعوض ضياع المحور الدرامى للرواية، قيام حدث رئيسى تتبلور من خلاله الأحداث الجزئية . والملاحظة السريعة والأولى على « أصابعنا التى تحترق » تقول أنها خلت من هذا الحدث تماما ، وإن لم تخل من الأحداث الكثيرة المتزاحمة ، بعضها له ما يبرره فى السياق التعبيرى ، والبعض الآخر لا يبرره سوى الشكل غير القصصى الذى أراده الكاتب ، وأفلت رغماً عنه . إن تصوير المؤلف للتطور التفصيلى لمجلة « الفكر الحر » لم يسهم قط فى تكوين الحدث الروائى بل على النقيض من ذلك فقد ساعد على تشتت الجزئيات الموحية ، التى كان يمكن لها أن تصوغ محورا دراميا فى القصة . كما لست أعتقد أن فضائح « رفيقة شاكر » وسلمى الكاوى و « نبيله سلطان » قد أضافت شيئا ذا بال إلى المضمون الكلى الذى جند له الكاتب كثيرا من الجزئيات الأخرى الناجحة . بالإضافة إلى ذلك أرى فى رسائل « عزيز » من « ريودى جانيرو » اقحاما لتجربة جميلة فى ذاتها ، ولكنها ليست خادمة للتعبير عما يقصد إليه الكاتب . أما مأساة « وحيد حقى » وتجربة « عصام الحلوانى » فلم تعطيانى إحساسا عميقا بالمأساه أو معنى التجربة . ذلك أن مأساة الأول ظلت منذ البداية قاصرة على التناقض بين الحزبية والأدب ، وظلت تجربة الآخر فى حدود التناقض بين الزواج والفن . لو أن المؤلف سارع بانتشال جوهر المأساة ومضمون التجربة من عشرات التفاصيل الصغيرة التافهة ، لاستطاع أن يجعل منهما مرآة موضوعية لأزمته الخاصة .

من هنا أقول أنه لم يكن ثمة حدث رئيسى فى الرواية تتجمع حوله الأحداث ، وإنما كان هنالك استعراضا مطولا لعديد من العلاقات الثنائية أو الجماعية ، ومجموعة من الأحكام القاطعة على تجارب النماذج البشرية المعروضة ضمن هذا الاستعراض . ولم يكن هناك ذلك الخيط الدقيق الذى يصل بين المفارقات والمتناقضات فى هذه الأحداث جميعا ، فيصنع من وحدتها المتماسكة حدثا شاملا .

إن غياب المحور الدرامى والحدث الروائى فى القصة ، كان عاملا هاما فى غياب الشخصية الفنية . فالتجربة الإنسانية وحدها لا تقدم لنا سوى الشخصيات الإنسانية

عارية من الرداء الفنى. والفنان يقدم الرداء إلى شخصياته بأدواته التعبيرية ورؤيته الذاتية . والمقصود بأدوات التعبير هنا هو مايخلعه الفنان على شخصياته (الخام) من صيغة تصويرية جديدة ، فتكون هذه الصيغة الفنية هى الفرق الحاسم بين الشخصية فى الواقع ، والشخصية فى الفن . والمؤلف لايستطيع أن يمنع القارىء أو الناقد الذى يعرف الشىء الكثير عن « أصول » روايته من أن يقارن بين شخصياتها كما كانت عليه وبين ماآلت إليه . والمقارنة الموضوعية المنصفة تؤكد أن سهيل إدريس لم يقم بهذه العملية الخطيرة التى تحول الشخصيات الإنسانية إلى شخصيات فنية . وأرجو أن يكون واضحاً أننى لست اعنى بالشخصية الفنية مطلقا أن تكون نموذجا أو نمطا ، فهذا التعريف أبعد مايكون عن خاطرى . ولكن قصدت ـ مرة أخرى ـ إلى هذا التكوين الخاص الذى تتبلور فيه المعالم الخاصة للشخصية ، بحيث تقتصر هذه المعالم المختارة على المساهمة فى الكيان التعبيرى الأكبر للعمل الأدبى . وليس من شك فى أن كثيراً من شخصيات « أصابعنا التى تحترق » وأحداثها ، لم يكن له نظير فى الواقع ، وبالتالى فهى وليدة شرعية لمخيلة الكاتب فحسب . ومع ذلك فالمنهج التعبيرى عنده لم يصل بتلك الشخصيات والأحداث إلى مستوى فنى ، لأنه تناولها من نفس الزوايا التى تناول منها الشخصيات الواقعية . هذه الزوايا هى الاقتصار على الحركة الخارجية والشكل المسطح وانعدام الغاية الفنية من تركيب الحدث أو الشخصية على نحو معين .

أما الرؤية الذاتية ، وهى العنصر المقابل لأداة التعبير فى بناء الشخصية ، فإننا لم نر عند المؤلف سوى « الرأى الشخصى » فى السلوك الخارجى لشخصياته ، ولم ألحظ قط أنه تابع التطور المعقد الذى يتعاظم فى ذات الإنسان وفى الأحداث التى يمكن تحريكها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معا . . وماأبعد المسافة بين الرأى الشخصى والرؤية الذاتية فى عملية البناء الفنى للشخصية الإنسانية فالرأى الشخصى يجعل من الشخصية بوقا دعائيا ، وتمثالا مجوفا ، والرؤية الذاتية تنير لنا الأبعاد الخفية من الذات الإنسانية .

يتبقى بعدئذ سؤال هام يتعلق بمستقبل الرواية العربية : ألن تخرج من نطاق المنهج التسجيلى فى أدبنا الروائى ؟ . . إن التقريرية لم تعد هى اللفظة المباشرة أو

العبارة الصارخة ، ولكنها تجاوزت هذه الأخطاء البشعة إلى أن تكون «القصة كلها» تقرر شيئا ما بـ « صورة » مباشرة . بمعنى آخر أنها تحرم الفنان من أن تكون له « رؤيا » تقرب به من النبوءة .

و«أصابعنا التى تحترق» زاخرة بالتقارير المباشرة منذ تعرف سامى إلى إلهام إلى أن عرض لنا فى متحفه الخاص تلك النماذج البشرية التى تزدحم بها القصة . وليس هذا بالعيب الوحيد . وإنما لكونها تنهج فى ذلك نهجا تسجيليا خالصا فقد أفرغت العمل الأدبى من « الرؤيا » التى ينبغى على الأديب المعاصر أن يقدمها إلى العالم ، فقد كان الفنان وما يزال ضميرا لهذا العالم .



حصاد العمر



من أخطر أزمات الفنان المعاصر ، أنه يعانى أكثر من أى وقت مضى ، مشكلة التعبير عن موقفه إزاء المجتمع الذى يعيشه . ورغم أن هذه الأزمة ليست وليدة اليوم ، فقد ظل الفن — على مدى العصور — محاطا بأسلاك شائكة من السلطات أو الشعوب أو العقائد الشائعة ، أو ثلاثتها جميعا ، غير أن العصر الحديث قد ورث خبرات كل ما سبقه من عصور فى الوقوف من حرية التعبير موقفا معوقا لرسالة الفن الحقيقية . والفنان غالبا ما يلجأ فى هذه الحال - إلى احدى طريقين : فهو إما أن يستخدم الرمز فى تصوير ما يريد أن يقوله ، أو يتجاهل اللحظة التاريخية التى يحياها ، فيصور مراحل سابقة من تايخ مجتمعه . والذين لجأوا إلى الوسيلة الأخيرة ، تعددت مناهجهم فى التعبير ، كما اختلفت وجهات نظرهم فى التفكير . ولكن شيئاً هاما اتفق عليه الجميع ، هو أنه على الفنان الذى يؤرخ للماضى أن يلتزم بمسافة زمنية تبعد به عن المرحلة التى يصورها فيقرب بذلك من النظرة الموضوعية للأمور . شىء آخر ، أكده تاريخ الفن ، هو أن الفنان الذى يؤرخ لمرحلة أو مراحل سابقة من تطور مجتمعه ، لا يقتصر عمله على مجرد التسجيل المباشر ، وإنما يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى مهمة أجدى وأضخم ، هى عملية التفسير الفنى للأحداث . وهى العملية التى تكسب العمل الأدبى ، دلالته الخاصة التى يتميز بها عن كتب التاريخ .

وفى الأدب العالمى ؛ نكتشف نماذج مختلفة ، تحدد الإطار المتكامل ، لهذا اللون من أساليب الفن . فالكاتب الانكليزى تشارلس ديكنز ، والكاتب الفرنسى الكسندر دوماس ، اتخذ كلاهما من الثورة الفرنسية خامة فنية لعملين ممتازين من شوامخ الأدب الإنسانى . وكذلك فعل الكاتب الروسى الكسى تولستوى فى ملحمته الروائية عن الثورة الروسية ، التى تناولها ، فيما بعد ، الشاعر باسترناك فى قصة « دكتور زيفاجو » . ماذا تقول لنا هذه الأعمال جميعا ؟ إنها تؤكد لنا حاجة الإنسان الدائمة إلى التعرف على تاريخه ، مهما اختلف الناس فى تفسير أحداثه . بل لعل التفسيرات المتباينة ، هى ما يتطلبها القارىء حين يقبل على آثار فنية عديدة تناولت موضوعا واحداً .

وفى الأدب العربى الحديث، عدة تجارب ، لمن فضلوا هذا الطريق ، فنجيب محفوظ فى « بين القصرين » ، وسهيل إدريس فى « الخندق العميق » ، وثروت أباظة فى «قصر على النيل» جميعهم أرادوا أن يؤرخوا لمراحل معينة من تطور مجتمعاتهم، وأعطونا تفسيرات مختلفة لقوانين هذا التطور .

ورواية « الحصاد » لعبد الحميد جودة السحار ، محاولة جديدة فى هذا السبيل ، إذ تحكى لنا قصة الاقطاع وانهياره ، وتقف عند أعتاب المجتمع الجديد ، كل ذلك من خلال أسرة نجح عائلها فى اقتناء عشرة آلاف من الأفدنة ، لم تستطع أن توفر له سعادة العيش وهناء الحياة ، فقد استنفدت عمره سنى الصراع المتشابك المر : بينه وبين نفسه ، وبينه وبين العائلة ، وبينه وبين المجتمع . فما أن دارت الأيام وأقبلت ثورة يوليو عام ١٩٥٢ حتى أقبلت معها النهاية المحتومة لآماله ، تحمل طابع المأساه .

* * *

والسمة الأولى للرواية هى الأسلوب المباشر فى عرض الأحداث . أى أن الفنان لم يقدم لنا قطاعا سيكلوجيا فى حياة فئة من البشر ، ولم يكشف أمامنا صفحة منطوية فى أعماقهم ، وإنما سلط الأضواء على إحدى مراحل تاريخنا . ولهذا مضت بنا القصة فى خطوط طولية ، ما دام الكاتب قد استهدف منذ البداية أن يصور هذه الفترة التى أجاد بالفعل تصويرها . لم أقصد إذن بالأسلوب المباشر ، ذلك النهج التقريرى الذى يحول بين الفنان وطبيعته الحقيقية ، وإنما قصدت أن أوضح الفرق بين تجربة تحتاج من الفنان والقارىء معا إلى رؤية بطيئة وغير مباشرة ، وبين تجربة أخرى لا تتطلب هذا البطء ، لأن الأحداث نفسها تتوالد تلقائيا ، بطريق مباشر ، وليست فى حاجة إلى بصيرة واعية من الفنان ترسم بنفاذ وعمق خطوط العمل ، فيستشف القارىء — تبعا لذلك — موقف الكاتب وتفسيره لهذه الأحداث . ومن الخطأ أن يقال أن التجربة المباشرة ، أكثر عسرا وأغور عمقا ، لما يضطر إليه الفنان من عناية دقيقة بأبعاد التجربة . لأن التجربة المباشرة أيضا لا تصبح عملا فنيا متكاملا إلا إذا نجح صاحبه فى اكسابه الدلالة الحية والتفسير الفنى .

و « الحصاد » تروى لنا حياة « سليم باشا شلبى » منذ آلت إليه هذه المساحة الشاسعة من الأرض ، وأصبح رجلا يعظم خطره ، كلما عاد حزبه إلى الحكم ، ويرافقنا المؤلف بعدسة سينمائية إلى قصره الأنيق فى جاردن سيتى ،حيث نتعرف على زوجته الثانية «أمينة هانم» وابنها حلمى ، الطالب بالحقوق . أما «عبدالخالق» الابن البكر من الزوجة الأولى المتوفاة فقد خرج من البيت منذ تزوج « بثينة » .
والجو السياسى فى ذلك الحين مشحون بتنافر الأحزاب وانتهازية العرش وسيطرة الاحتلال ، ثم تهب عواصف الحرب ، فتتشتت عواطف الشعب وتتبعثر بين الزعماء تارة وبين جحافل النازى القادمة تارة أخرى . فى تلك الأثناء ، يقع « حلمى » فى هوى « ايفا » إحدى أفراد الفرقة النمسوية ، التى هجرت وطنها على أثر غزوات هتلر . ويظل غرامهما سرا إلىأن يتحرك فى أحشائها طفلتهما الأولى. بينما كانت « بثينة » زوجة أخيه تحبك الشباك حوله لتربط بين شقيقتها « إلهام » وبينه ، فلا يفلت من قبضتها ذلك الإرث الكبير بعد وفاة الباشا .ومن ثم تفاوض الباشا على ستر الفضيحة بمبلغ من المال ترحل به إيفا من البلاد . وينطوى حلمى على أحزانه إلى أن تزف إليه ابنة أحد الباشوات من أصدقاء أبيه وتفجع بثينة فى أملها . وعندئذ تكون الخمر قد أجهزت على « عبد الخالق » بعد أن تبخرت أمواله فى مضاربات البورصة ، وامتنع الباشا عن مساعدته ، وهربت زوجته إلى أحضان أقرب أصدقائه . وفى هذا الوقت ، يكتشف حلمى عن سرقات ابن عمه « عثمان » الذى وضع الباشا عزبته أمانة فى عنقه ، ولكن . . . بعد فوات الأوان ! ! فقد صدر قانون الإصلاح الزراعى بقدوم ثورة ١٩٥٢ .

وما يلفت النظر حقا من بداية الرواية إلى نهايتها هو إجادة الفنان المتمرسة على فن الديالوج . فمن خلاله رسم جميع شخوص الرواية دون الحاجة إلى السرد الروائى. ربما كان تتابع الأحداث فى خطوط طولية مباشرة هو العامل الرئيسى الذى اضطر المؤلف لأن يعتمد الحوار كوسيلة فنية للعرض . والظاهرة الجديرة بالتأمل هى نجاحه فى تصوير شخوصه تصويرا ممتازا بواسطة الحوار . فالباشا — مثلا — عندما تصله برقية تهنئة من سيدات الأسرة، تلتفت إليه زوجته قائلة:

« — كن يتمنين أن يحضرن للتهنئة بأنفسهن ، ولكنهن يعلمن أنك لا تقابل سيدات فى البيت .

فرفع عينيه عن البرقية التى كانت بين يديه وقال :

ـــ والله إننى لا أحب مقابلة السيدات لا فى البيت ولا فى المكتب . إننى لاأدرى ماذا أقول لهن ، هل أحدثهن عن البذرة أم عن أسعار القطن ، إننى رجل ليس لى إلا عملى أعيش له .

فقالت زوجته ، وهى تضحك :

ـــ إنك قادر على إرضاء أية سيدة ، وما أحسبك تكره النساء ، فلو كنت تكرههن لما تزوجت اثنتين ، ؟

هكذا يخطط الفنان ، الملامح الأولى ، لأحد شخوصه ، بالأسلوب الدرامى . ولقد أدت هـذه الظاهرة إلى ظاهرة أخرى ، جاءت نتيجة طبيعية للأولى : هى الموضوعية فى تقديم هؤلاء الشخوص لأنفسهم ، فلا نحس بهم ضيوفا غرباء علينا والمؤلف يقوم بتعريفنا بهم . وإنما نحسهم جميعا يقدمون لنا أنفسهم ، ولا نلبث أن نعايشهم ونحكم لهم أو عليهم من خلال الكاتب. وهذه الموضوعية فى التصوير، تكشف لنا دون ما تدخل من المؤلف عن حقيقة شخوصه . بوعى منه أو بغير وعى . فالباشا وصلته « رسالة مكتوبة على ورق أزرق ، طفق يقرأها فى إمعان ، وقد انبسطت أساريره ، والتمعت عيناه ببريق خاطف ، وانفرجت شفتاه عن بسمة رقيقة .

ولما أتى على الرسالة التفت إلى عثمان وقال :

ـــ هذه رسالة من جمعية الفتيات الصالحات ، إنها من الست أنهار ، تذكرنا بالمبلغ الذى ندفعه للجمعية ، لقد نسيناها فى غمرة الأعمال ، وما ينبغى أن تلهينا الدنيا عن فعل الخير . ابعث إليها بمائة جنيه .

فقال عثمان ليرضى الباشا :

ـــ سأبعث إليها بشيك الآن .

ـــ قلت لك يا غبى أكثر من مرة أن الخير لا يدفع بشيكات ، أفضـــل الصدقات ما كانت مستورة » .

وها هى ذى سمات الباشا تتضح رويدا ، إنه يقدم لنا نفسه بنفسه ، دون أن نرى — شبحا للكاتب . فما أن يعلم بأن الست « أنهار » وفتياتها الصالحات بالقاهرة ، حتى يعتب عليها هذا التقصير ، ولكنها تعتذر إليه بأنها عائدة إلى الاسكندرية بعد أن هدأت غارات الألمان — وحينئذ يقول الباشا فى ود :

« — والفتيات الصالحات ؟

— ستعود كل الفتيات اللائى كن معى فى الاسكندرية ، وقد انضمت إليهن فتيات من القاهرة .

فقال الباشا وهو يبتسم :

— كلام جميل

ودق الجرس ، ودخل عثمان ، ووقف ينتظر التعليمات ، وإن كان يعرفها سلفا . قال الباشا :

— هات المبلغ الذى ندفعه لجمعية الفتيات الصالحات .

وخرج عثمان ، وفتح درج مكتبه ، وراح يعد مائة جنيه ، ثم أعاد باقى الأوراق المالية إلى مكانها ، وأغلق الدرج وأدار المفتاح ، ثم فتح دفترا أمامه ، وراح يكتب « ١٠٠ جنيه — أعمال خيرية » ووضع الباشا المبلغ فى يد الست أنهار ، فتقبلته شاكرة ، وقالت وهى تنهض للانصراف :

— يسر الفتيات الصالحات أن يزورهن الباشا فى الاسكندرية .

فقال الباشا ، وهو يبتسم :

— قريباً ، إن شاء الله .

. . وخرجت أنهار ، وعاد الباشا إلى مكتبه . وهو يفكر جادا فى هذه الزيارة التى يشتاق إليها كل الشوق » .

بهذه الحيدة الموضوعية فى تخطيط الصورة الفنية للموقف الإنسانى ، برزت معالم شخصية الباشا إلى الوجود ولم يبق لها سوى أن تتبلور . وحانت الفرصة أمام الفنان عندما جاء فى السياق ، ذكر الملك فى حادثة القصاصين . إذ كان « حلمى » يحدث والده ، وقد شرد بصره :

« — يقال أنه كانت إلى جوار الملك امرأة إنها ماتت فى الحادثة .

فقال الباشا فى صوت خافت :

— قيل هذا .

ثم أدار وجهه إلى ناحية القبلة ، ورفع أكف الضراعة وقال :

— اللهم استرنا واستر ولايانا » .

كانت هذه هى الفرصة « الاستراتيجية » أمام الفنان ، ليعتلى بها قمة التطور الدرامى للحدث . فإذا اشتد لهيب الصيف قال الباشا :

« — الحر شديد هنا وفى القاهرة ، سأسافر غداً أو بعد غد إلى الاسكندرية. وفطن عثمان ، إلى ما سيقوله الباشا فقال :

— وقد تمر سعادتك على جمعية الفتيات الصالحات .

قال الباشا فى هدوء :

— قد أمر على الجمعية ، أو قد أبعث مع أحد الراتب الذى نرسله إليها .

فقال عثمان ، وهو ينحنى :

— أتريد سعادتك المبلغ الآن ؟

— لا . جهزه لآخذه معى عند سفرى » .

وعلى هذا النحو ، لانرى الباشا فى الهيئة التقليدية التى تواضع عليها كتاب الرواية عندنا فى تصوير الباشاوات . إن الفنان يدعه يتحرك أمامنا ، يتكلم ويفعل ، ومن كلماته وفعاله تتضح لنا صورته قليلا قليلا . حتى إذا بلغ الحدث الروائى ذروته الدرامية، انجلت أمامنا الصورة كاملة دون زيف ، ولا نستشعرَ من المؤلف أية مصلحة فى سوءة هـذا وحسنة ذاك ، لأن صفاتهم جميعا تنبع من واقعهم الحقيقى ، ومن قلب الموقف الانسانى ، واللقطة الفنية . وهكذا نحن لم نفاجأ حين عرفنا

أن مئات الجنيهات التى يتعطف بها الباشا على جمعية الفتيات الصالحات لم تكن غير اشتراكه الموسمى فى ذلك البيت من بيوت الدعارة الذى تديره الست أنهار ، ولم تكن الفتيات الصالحات ـ بالتالى ـ إلا مومسات فاتنات .

أقول ، اننا لم ندهش حين اكتشفنا هذه « الثنائية » فى حياة الباشا ، بل إننا عثرنا على تبريرها العلمى ، فى التناقض الكامن بين القيم الأخلاقية المجلوبة من الخارج والتى يتسربل بها الاقطاعى ، وبين القيم الحقيقية النابعة من كيانه الاجتماعى . إن « المسبحة » التى لا يتركها من بين أصابعه أبدا ، تعبر عن هذه القيم التى انبثقت يوما عن واقع اجتماعى معين ، ولكنها أمست للزينة وذر الغبار فى العيون عندما تولد عن ذلك الواقع الاجتماعى السابق واقع اجتماعى جديد لا تتلاءم معه قيم وأخلاقيات الواقع القديم . والاصرار إذن على تلك القيم هو سر التناقض الذى انزلق إليه الباشا ، ممثلا للاقطاع ، بعـــد أن أصبح يرتدى قناعا مهيبا ، وهو يوزع هداياه السنوية على الفلاحين . ويخلع عنه هذا القناع فى أحد مخادع الست أنهار .

أهدى لنا الفنان التشريح الفنى للاقطاع ، دون تدخل منه ، لأنه صور تلك المرحلة من تاريخنا فى إطار موضوعى تماما ، اعتمد فيه على اللقطة الدرامية لحركة الحدث .

مثل آخر قدمه لنا السحار فى « أمينة هانم » . لم نرها إلا سامعة مطيعة ماثلة للأوامر . إذا حرك زوجها شفتيه قالت « آمين » قبل أن تعرف ماذا سيقول . « كل حسناتها أنها راضية عن كل ما يفعله ، وأنها تعتبره سيدها الذى عليه أن يشير وعليها أن تلبى إشارته دون تدبر أو تفكير ، حتى أنه سـأل حلمى ذات مرة :

« ـــ هل تعلم أمك أنك ستبيت فى القاهرة ؟
ـــ لم أقل لها .
ـــ لماذا ؟
ـــ لأننى أعلم أن أية كلمة منك ستريحها . إنهـا توافق دائما على كل ما توافق عليه ، وترضى بما ترضى به .

فقال الآب منشرحا :

— إنها تطيعنى فى كل شىء ، وترضى عن كل ما أقول ، إلا فيما يتعلق بك .

فقال حلمى ، وهو يتجه إلى سيارته :

— إنها تطيعك حتى فيما يتعلق بى وبنفسها » .

هذه — إذن — نوافذ عالمها ، تطل على المطبخ ، ومشكلة ابنها مع زوجته العاقر ، وحين أقبل على السراى ، أحد أقارب الباشا وكان مزمعا أن يسافر إلى الحجاز ، صمتت قليلا ، ثم قالت وفى صوتها نبرات فرح :

— عندى مبلغ من المال أريد أن أتصدق به على فقراء مكة والمدينة . ولما علمت أنك مسافر قلت جاء الفرج » .

وتناول الرجل منها مائة جنيه . ثم ذهب وهى ترمقه وبين ضلوعها نشوة وسعادة وطمأنينة وسلام وأمل دفىء . فقد كانت تؤمن بكل جوارحها أنها قد وضعت بذلك المبلغ الذى تصدقت به على فقراء مكة والمدينة أساس قصرها الشامخ فى الجنة .

من باطن الموقف الدرامى ، نكاد نؤمن أننا رأينا هذه السيدة وعشنا معها . ولقد انتهت بالمؤلف هذه الوسيلة الفنية إلى الصدق الموضوعى فى تصوير المرأة الاقطاعية بصفة خاصة ، ووجهة نظر الاقطاع فى المرأة بصفة عامة .

* * *

لو تساءلنا — بعد ذلك — عن الحدث الروائى فى القصة ، لوقفنا حيارى أمام أكثر من خط رئيسى يشق سبيله لاغتصاب هذا الاسم :

* فانهيار النظام الاقطاعى .
* والشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق .
* ومأساة غرام حلمى ، وفشل حياته الزوجية .
* وسقوط بثينة بعد أن تحطمت كل آمالها .

كل من هذه الخطوط الأساسية فى الرواية ، هيأ لنفسه ما يكفل له صفة «المحور الدرامى» سواء اكتسب هذه السمة من جملة السياق التعبيرى ، أو من اتخاذه طريقا طويلا أو معمقا عبر الرواية .

مالا ريب فيه أن واحدا من هذه الخطوط ، لم يكن «هامشا» أو «ورشة» للبناء الروائى . أى أنه لم يكن خطا ثانويا .

وعندى أن «انهيار النظام الاقطاعى» هو ذلك الحدث رغم بقية الخطوط التى يمكن لغيرى — وله الحق — أن يعتبرها احداثا روائية . انهيار النظام الاقطاعى هو «الحدث» فى هذه الرواية ، لأن الفنان لم يلتقط لحظة معينة فى حياة الأسرة الإقطاعية ، وإنما هو رافقها حتى لفظ الإقطاع أنفاسه الأخيرة .

وأتمثل الآن ما ذكرته فى بدء حديثى ، من أن العمل الأول للفنان الذى يؤرخ لمرحلة ما من تطورنا ، هو التفسير الفنى للأحداث . فإذا أردنا أن نبحث فى «الحصاد» عن تفسير ما لتلك المرحلة التى صورتها ، لما اهتدينا إليه . ذلك أن السحار حرص بالفعل ، على تأكيد ما كانت فيه البلاد من فساد ، واكتفى بذلك تمهيدا لثورة ١٩٥٢ ، فهو يذكر على لسان عثمان — أن رئيسا للوزراء «عادى العالم كله وأرضى الملك» وعلى لسان رفعت يقول :

« — أمر هذا الملك غريب ، يملك كل شىء ويهوى السرقة ، يسرق الأدوية من المستشفيات فى أثناء الحرب . ويسرق على موائد القمار ، ويسرق التحف من المتاحف .

قال عبد الخالق :

— ويسرق السلطة من وزرائه ، ويسرق الأراضى من الأوقاف .

وقالت بثينة :

— ويسرق الزوجات من أزواجهن .

وقال رفعت :

— إنه لا يعطى إلا الألقاب .

وقال عبد الخالق معترضا :

— حتى الألقاب يقبض ثمنها . أصبحت أروج تجارة فى مملكته ، قطعة من الورق يقبض ثمنا لها خمسة آلاف أو عشرة آلاف من الجنيهات .

قال رفعت :

— تصرفاته كلها استهتار ، فى غرفة نومه بركن فاروق بحلوان صورة إمرأة عارية وعلى الحائط القريب منها آيات قرآنية » .

وفى مكان آخر ، يحكى رفعت لبثينة ، أن رئيسا للوزاره تقلد منصب الرياسة ثم قال للملك :

« — لى طلب واحد يا مولاى .

وظن الملك . أنه سيطالب شيئا هاما ، فأوجس خيفة ، وإذا بالرجل يقول :

— لا مطمع لى إلا أن أقبل يد مولاى » .

ولست أشك فى أن فساد الجو السياسى وطغيان الملك وانحراف الزعماء ، كل هذه كانت عوامل مساعدة ، عجلت بتطور بلادنا إلى مرحلة أكثر تقدما . ولكنها لم تكن عاملا حاسما فى هذا التطور . والحقيقة التاريخية ، هى أن الرأسمالية الوطنية المصرية ، كانت قد ترعرعت واشتد عودها فى أحضان النظام الاقطاعى ، بقدر ما كانت بشيرا بأن المجتمع الرأسمالى الوليد . قد أصبح كامل الرشد . وتطور بلادنا إذن لم يتم بشكل عفوى كما صوره مؤلف الحصاد ، وإنما كان هناك التوسع التجارى والنمو الصناعى يأخذان سبيلهما إلى توطيد نفوذهما السياسى ومن ثم كان محتوما أن يتقوض المجتمع الزراعى ويشيخ نظامه الإقطاعى ، وتقوم ثورة يوليو تأكيدا لسير التاريخ

كان فى استطاعة السحار ، أن يصور هذا النمو المعقد للمجتمع الجديد ، من خلال العلاقات الفردية والاجتماعية القائمة بين الأسرة الاقطاعية والعالم الخارجى . أو بينها وبين مخاوفها الحقيقية من هذا التقدم ، حتى يصبح للثورة مدلول علمى ، ولا يقتصر معناها على كونها مفاجأة سارة للفلاحين ومحزنة للباشا . وحتى نستنبط من العمل الفنى قانونا يؤمن بتطور المجتمع ، ويهتدى به الناس فى رؤية « مستقبل » أكثر تقدما . أما الذى حدث ، فهو أن المؤلف جعل من فساد الحكم والطغيان — هذه الأسباب الثانوية — عاملا حاسما فى الثورة .

وانعكس ذلك على القالب الفنى للرواية بشكل أكثر وضوحا ، فما أن تحدث الفوضى الوزارية المشهورة قبل الثورة ، حتى يصبح حلمى مفكرا :

« — الجو مشحون بالاحتمالات ، سيحدث شيء ما ، شيء لا أدريه .

قال الباشا وهو ينظر فى ساعته :

— لن يكون هناك استقرار إلا إذا عاد رفعة الباشا إلى الحكم » .

ثم يفتحان الراديو مصادفة ، فيستمعان بشرود إلى صوت المذيع ، يعلن حركة الجيش ، ويظل الباشا صامتا ، إلى أن يقول حلمى :

« — هذه بداية ثورة

وأفاق الباشا من شروده وقال :

— بل هذه حركة لا يقصد بها إلا تطهير الجيش » .

بهذا اكتسبت الأحداث طابع المفاجأة والعفوية . ولم يتبلور لنا فى النهاية موقف عام للكاتب .

* * *

قلت أنه ليس هناك حدث روائى فى القصة ، يمكن اعتباره المحور الدرامى الوحيد . فالشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق فرض لنفسه خطا رئيسياً فى الرواية وكان يبدو ذلك ممكنا وطبيعيا للغاية ، لو أنه اكتسب من السياق الروائى ما يكفيه من مبررات . غير أن هذا « العداء » قد تجرد من أية أسباب تكفل له أن يقف على قدميه . فأن يحنو الوالد على ابنه الصغير من زوجته الثانية ، وأن يخسر عبد الخالق حظه فى البورصة ، وأن يثرثر عثمان فى أذنى الباشا . كل هذه لا تقيم حاجزاً ضخما أبدياً بين الباشا وابنه ، خاصة أن البنوة فى ظل الإقطاع تتخذ مظهراً وثيقاً . ولربما بدا ذلك ممكناً من زاوية أخرى هى الدلالة الفنية ، أى أن الحدث لا يكون ذا دلالة فى ذاته ، وإنما هو ركيزة متينة تتجمع حولها دلالات أخر ، وهذا ما افتقدته فى العلاقة السيئة بين عبد الخالق والباشا .

● حقاً ، أصبح بيت الإبن ، موئلا لأصدقاء السوء والمتسلقين من أمثال مرمى « صاحب الشقة الفاخرة فى سليمان باشا ، كلها غرف نوم ، ودوره فيها أن يفتح

الباب لرجل وامرأة وأن يغلق خلفهما ، وقد يسرت له شقته وكتمانه ، وحفظه الأسرار ، اندماجه فى الطبقات الموسرة التى تقدر خدماته الجليلة .
و « شعبان » الذى جلس إلى جوار « بثينة » وقد صور له طول حرمانه الذى قاساه أنه لن يدخل الطبقة الارستقراطية حتى ينال كل نسائها . . .
والذى جمع مرسى بشعبان ، هو أن الأخير ، اتسعت أعماله فى تهريب التموين وقت الأزمات ووجد أن بعض الموظفين يتعففون عن قبض الرشاوى ، فلم ييأس منهم ، كان يضايقه أن يجد موظفاً متمرداً على نفوذه ، فأعد جرسونيرة فى مصر الجديدة وأخرى فى شبرا وثالثة فى الجيزة ، يغرى بها الموظفين الذين يترفعون عن أخذ المال . وقد نجحت فكرته حتى أن أغلب الموظفين الذين كانوا رواداً لبيت مرسى يمموا وجههم شطر شعبان ، وضايق ذلك مرسى ، فذهب إلى شعبان يحتج على منافسته غير المشروعة ويهدد ويتوعد . ولما كان شعبان من طبعه أنه يرشو كل من يتصل به . فقد اتفق مع مرسى على أن يكون مدير جرسونيراته لقاء مبلغ من المال . أما « رفعت » فشاب وسيم ، فيه جرأة واعتداد بالنفس ، وما كان من الوسط الذى يعيش فيه ، إنه من أسرة فقيرة ، ولكنه كان تواقاً إلى حياة البذخ والسهر والعربدة ، فراح يصادق زملاءه الأثرياء فى المصلحة ويشاركهم لياليهم الحمراء ، ويقضى لهم مايكلفونه به من خدمات لا تحلوا السهرات إلا بها . وغالبا ما كان يتطوع من تلقاء نفسه لتأدية الخدمات ليؤكد ضرورة وجوده وأهميته ، وقد وصفه عبد الخالق ذات مرة بأنه « رجل الملمات ، يعرف من أين تأتى الخمور » .

● وحقاً نجح مرسى فى اجتذاب عبد الخالق إلى شقته فى شارع سليمان ، بعد أن راح يوسوس له :

« — أنت فى حاجة إلى راحة ، إلى تغيير حياتك هذه التى تحياها ، لماذا لا تفكر فى أن تأتى عندى ليلة .

فقال عبد الخالق فى بساطة :

— فى المسرح ؟

فابتسم مرسى ابتسامة ترجمتها « يا عبيط » وقال :

— لا ، عندى فى البيت ، عندى كل وسائل الترفيه ، ممثلات ، فتيات صغيرات ويسكى ، بيرة ، حشيش . تعال ليلة لتعيش فى الجنة .

وانقشع القلق المستبد بعبد الخالق ، وصفت نفسه ، فقال لمرسى :

— ربنا يوعدنا » .

● وحقاً أخفق شعبان فى الوصول إلى أحضان بثينة ، لأن رفعت سبقه إلى ما بين الضلوع .

ولكن ما هى دلالة هذه الأحداث ؟ الدلالة الفنية والإنسانية ؟

كانت النتيجة الوحيدة ، أن الفنان ـ بعد أن خلق فى الرواية ، خطاً رئيسياً [١] بلا ضرورة فنية — تورط فى اختلاق الجو الموازى لهذا الخط . وأذكر على سبيل المثال ، أننا عرفنا الجانب الحقيقى فى حياة الباشا أثناء زيارته للإسكندرية ، وبمعنى أدق أنباء زيارته للست أنهار . وعرفنا أيضا حياة عبد الخالق بعد أن أقام المؤلف سدا عاليا بينه وبين أبيه . ويوما يسافر الباشا إلى الاسكندرية حيث يتجشم قضاء ليلة ممتعة فى فيلا أنهار ، ويشاء البوليس أن يعكر عليه صفو هذه الليلة ، فيهاجم الفيللا ، ويقبض على النساء والرجال ، ويركب الجميع « البوكس » . وإذا بالباشا وجها لوجه أمام ابنه عبد الخالق ، والضابط يسأله عن إسم أبيه فيجيب :

« — سليم باشا شلبى

والتفت إلى الباشا وقال فى قسوة :

— أقدم لك سعادة سليم باشا شلبى ، أبى »

لاشك أن هذه لقطة بارعة ، لو أخذت على حدة ، ولكنها ـ للأسف ـ جاءت وسط اللوحة الكبيرة ، شيئا مفتعلا ، رغم احتمال وقوعها . ذلك أن الفنان أراد بها أن يسلط الضوء على صميم العلاقة بين الابن والباشا ، التى لم تنم منذ البداية فى ظل ظروف موضوعية يمكن الاقتناع بها أو الاستدلال بواسطتها على هدفهام.

ولقد استهوت المؤلف هذه المفاجأة التقريرية فى قطاعات مختلفة من الرواية. فعندما تعلم بثينه بخيانة زوجها لها فى بيت واحد للدعارة مع والده تنهار تماما .

---

(١) أعنى الشقاق بين عبد الخالق والباشا .

حتى إذا دخل رفعت ـ بعد دقائق ـ ارتمت فى أحضانه على الفور وهتكت الخيط الرفيع الذى حال بينهما طويلا . وإن كنت أتفق مع الكاتب على أن الموقف كان ممهداً منذ بعيد ، إلا أننى لا أتفق معه فى ترجمته على هذا النحو : بثينة تقرأ غمزا للفضيحة بإحدى المجلات ، فتواجه عبدالخالق ، وتهب عاصفة هوجاء ، تنتهى بخروج عبد الخالق . وبعد خروجه جاء من يقول لها :

« — رفعت بك فى الصالون .

— رفعت بك فى الصالون ؟

وقامت وهى ساهمة ، وانتقلت إلى الصالون حاسرة الوجه ، فى صدرها حزن ثقيل ، ومدت يدها إلى رفعت تصافحه وشفتاها مزمومتان ، وعيناها ذابلتان ، وروحها غارقة فى الظلام ، ونظر إليها رفعت فى إنكار وقال :

— مابك الليلة ؟ مريضة ؟

قالت فى صوت تخنقه العبرات :

— تصور ! عبد الخالق يخوننى .

وأجهشت بالبكاء ، وأخفت وجهها فى صدره وتشبثت به . فراح يمرر يده على شعرها فى حنان . أحس فى تلك اللحظة أن الغشاء الرقيق الذى كان يفصل بينه وبينها قد تهتك . وضمها إلى صدره وهو غارق فى السرور ، ثم راح يمسح دموعها بشفتيه وطفق يعصرها عصرا ، وقلبه يخفق بالنشوة بين جنبيه » .

إن التعبير الفنى ، ما كان يتحمل مشهدا ميكانيكا ، كهذا ، وكان يكفى أن تضمر بينها وبين نفسها ما انتوته من خيانة ، وأن نحس نحن بما يعتلج فى صدرها بلا حاجة إلى نقله مسرحيا .

وأثارت هذه النقطة سؤالا جديدا : كيف نجحت بثينة فى كبح جماح نفسها طيلة هذه المدة ، رغم أن المجتمع الذى تحياه هو مرسى وشعبان تاجرا الأعراض ، والممثلة الكبيرة هاوية الشذوذ الجنسى ، وأخيرا رفعت الوصولى المتسلق ؟ بل كيف اقتنعت نفسها بطهر زوجها طيلة هذه الفترات أيضا ؟ وكيف عاش هذا الزوج

بنفس غفلتها ؟ وكيف أصيب كلاهما بالغباء إزاء محاولات شعبان لاقراضهما وقت محنتهما ؟ لقد تساءل عبد الخالق فى استغراب :

« — كيف يرحب بإقراضنا وهو لا يعرفنا ؟

فقالت بثينة فى حماس :

— قال مرسى أن الرجل رآنا أكثر من مرة ، ويعرفنا جيداً ، وإن كنا لا نعرفه بعد . ورفع عبد الخالق كأسه وقال :

— ولماذا يقرضنا دون ضمان » .

وحين قال شعبان فى حديث له « كل شىء له ثمن » شردت بثينة لحظة تفكر « ترى ماذا يقصد بكلامه هذا ؟ أيريد أن يوحى إليها بشىء ؟ إنه وعد بإقراض عبد الخالق ما يريد ، ولكنه لم يتقدم خطوة بعد ذلك الوعد ، أيريد ثمنا لتنفيذ وعده ؟ وإذا كان ثمنا ، فما هو ذلك الثمن » .

إلى هذا الحد الغريب ، بلغ بهما الغباء ، حتى أن أحدا لم يفهم ما وراء محاولاته إلا حين جلس معهم الى الطعام «وراح يمد رجله من تحت المائدة ليداعب بها رجل بثينة» ، ومرة أخرى أهداها «سوارا» وأخذ يتحسس ذراعيها وظهرها ؟ أى بعد أن الجأ المؤلف إلى ترجمة الموقف عمليا !

نبتت هذه الأسئلة جميعها على ساق أحد الخطوط الرئيسية فى الرواية ، لأن وجوده الطبيعى لم ينبت بدوره من ضرورة فنية . وربما تبلورت أزمة المفاجأة التقريرية هذه حين توسدت بثينة ورفعت غرفة الاستقبال ليشربا كؤوس المتعة ، بينما عبد الخالق فى فراشه يعانى النزع الأخير . فما كان من المؤلف إلا أن أقام المريض من فراش الموت ، ليأخذ طريقه إلى غرفة الاستقبال ويشهد مصرع شرفه . ولست أعلق على هذا الموقف ، إلا بأنه نموذج للتقريرية فى الحادثة ، لأن الفنان هنا لا يعظ بطريقة منبرية ، ولكنه يعظ بطريقة فنية . أى أن التقرير هنا فى اختيار الصورة نفسها لا فى وصف الحادثة أو شخوصها . ومن السهولة بمكان أن يستخف الكاتب بالتقرير فى الحادثة ، إلى ان يتورط فى التقريرية الساذجة ،

رغم أن مقدرته الفنية عادة أكبر من الوقوع فى هذا الخطأ . ونحن نقرأ التعبير الإنشائى الذى وصف به السحار — فى خمس صفحات — ما عليه الفلاحون من حال بائسة ، فيعلق على هدايا الباشا السنوية إلى الفلاحين قائلا :

« ان ما يوزع عليهم يكفيهم يوما أو يومين ، فماذا يفعلون طوال أيام السنة الباقية ، تلك الأيام العجاف القاسية التى تأخذ منهم كل شىء ؟ الصحة والعافية والعمر ، ولا تجود عليهم بما يستر الجسد ، ويسكت صراخ البطون » . ثم يصف أصحاب هذه البطون بأنهم « كانوا مغلوبين على أمرهم ، فأكلوا لحومهم كلهم من ذوى النفوذ والسلطان » .

نقرأ هذا فنعجب كثيراً ، لأن صاحبه هو الذى أوضح العلاقة بين أمينة هانم والفلاحات داخل إطار فنى جميـــل ، إذ هى تدعوهن لتنظيف القصر ، استعدادا لإحدى الولائم ، وكل منهن تحلم بمبلغ من المال تشترى به دواء لزوجها أو ثيابا لابنها أو سدادا لجزء من دين البقال ، وإذا اختلفن جميعاً فى أحلامهن ، اتفقن فى شىء واحد هو الأكلة الشهية التى سيفزن بها عقب الوليمة . وبعد أن انتهين من التنظيف بدأن فى ذبح الديوك الرومى ، ولمحت أمينة هانم إحداهن تتأهب لرمى الأرجل والأمعاء فوبختها وأفهمتها أن هـذا « بطر يزيل النعم » ، ومن الحكمة أن تشق الأمعاء وتلف على الأرجل ، لأن حساءها لذيذ . وغارت قلوب النسوة إلى أعماقهن وتبخر الحلم القصير الذى اتفقن عليه ، وطارت من عيونهن الأكلة الدسمة . غير أن الأحلام الأخرى ظلت عالقة إلى أن مدت أمينة هانم يدها بعشرة قروش إلى واحدة منهن لـكى يقسمنها بالتساوى ، وهنا تبخرت الأحلام الباقية .

هذا نموذج رائع لتصوير الفلاحين مع واقع علاقاتهم الاجتماعية ، لو أن الكاتب استمر فى تصوير العلاقات الفردية بين الفلاح والفلاح وبين الفلاح والأرض وبين الفلاح والإقطاعى ، لاستطاع أن ينجو من التقريرية التى رصف بها الرواية فى الصفحة الأخيرة حين وقف الجميع فى ذهول حول جثمان عند الخالق وإلهام تنظر إلى السيد سليم — الذى لم يعد باشا ولا صاحب عشرة آلاف فدان — وتهمس لنفسها :

« — من يزرع الزوابع ، يجنى الأعاصير » .

ليست إلهام — بلا أدنى ريب — هى صاحبة هذه « الحكمة » ، إنه المؤلف بنفسه يلخص بها حصاد العمر . قضية هامة — من القضايا التى تثيرها هـــذه الرواية — تستحق أن نوليها كثيراً من الاهتمام ، تلك هى قضية الفنان الذى يعبر عن مرحلة تاريخية مازال أبطالها أحياء بيننا أو فى أذهاننا : إلى أى مدى يحق للكاتب أن يتناولهم بأسمائهم الحقيقية ؟ .

ويذكرنى السؤال ، بإحدى مسرحيات برنارد شو كانت قد أحدثت دويا هائلا حول أفراد بعينهم دون أن تذكر أسماءهم الحقيقية . وكانت النقطة اليتيمة التى أجمع عليها النقاد ، أن هؤلاء الأفراد موجودون فعلا فى مسرحية شو . وفى مسرحية «بستان الكرز» لتشيكوف ، غمز الناس لبعضهم بأن تشيكوف يقصد بالبستان شيئا آخر ويعنى بأصحابه أناسا آخرين يحملون نفس السمات . وفى أى من أعمال بلزاك نرى ابطالا «مكثفين» إن جاز هذا التعبير عما يقوم به بلزاك من تجسيد لصفات عدة شخوص حقيقيين — يمثلون قطاعا عاما فى المجتمع — فى شخصية روائية واحدة .

ومنذ القديم ، حتى الآن ، والشخصية الروائية مثار لجدل طويل . وعبدا حميد السحار فى روايته «الحصاد» أراد أن يقترب بنا من الواقع ، فكشف عن أسماء بعض الساسة القدامى ، كانوا على المسرح السياسى منذ قريب ، ولا تزال صورهم ماثلة أمام عيوننا . ومن ثم مالت الأحداث إلى أن تكون أحداثا فردية ، وليست تجسيداً واعيا أو أنماطا أو نماذج للواقع الاجتماعى . وبمعنى آخر ، لم يعد للشخوص دورهم الفنى ، بعد أن استلهم الفنان أدوارهم الفردية الحقيقية . لقد تخلى أبطال الرواية عن كونهم ممثلين لمجتمع كامل ، وأضحوا مجرد أفراد . واختفت بذلك الدلالة الكبيرة الهامة التى كان يمكن أن نسندها لهم .

وما يقال من أن الأدب السياسى يرغم الفنان على ذلك هو قول يجانب الصدق ، لأن تقسيم الفن حسب أهدافه ومراميه ، هو تقسيم مفتعل ، يفتقر إلى التدليل العلمى . إن العمل الفنى لا يقدم لنا الفرد أو الأفراد أو الظروف الفردية ، وإنما يقدم لنا النموذج البشرى والنمط الاجتماعى والظروف الموضوعية . وليس تقربا من

الواقع إذن، أن تكشف الفنان عن الأسماء الواقعية لشخوصه ، لأنه ابتعد بهم عن الواقع الحقيقى ، منذ جردهم من أصالتهم الفنية . وكما يقال أن هناك أدبا سياسيا ، وآخر اجتماعيا ، وهكذا .. مازال هناك من يقسم الفن بين المأساة والملهاة . رغم أن هذا التصنيف حدث بالفعل فى تاريخ الفنون فى ظل أسباب موضوعية أحاطت هذا التاريخ . أما الآن ، فقد أصبح للفن معنى جديد يتجاوز بشموله حدود المأساة والملهاة إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة وعمقا ، تشمل الدموع والبسمات ، وعناصر الحياة جميعاً . وهذا مالمسته بحق فى رواية « الحصاد » فلم يغتصب منى كاتبها ضحكة واحدة ، وإن ضحكت كثيراً ، ولم ينتزع من عينى دمعة ، وإن غالبتنى الدموع مرارا . ذلك أن مقدرته الروائية فى إدارة دفة الحوار ، بلغت من الدقة درجة عالية أتاحت لعدسته الصدق فى تصوير خلجات الناس ونفوسهم، فعايشناهم بحرارة قلوبنا، وعانقناهم بكل محتوى مشاعرنا ، واحسسنا فى عمق ، بأنهم لا يضحكون حين تعلو قهقهاتهم ولا يبكون حين تنهمر دموعهم ، بل إنهم يعيشون الحياة .

وإذا كنا لم نستخلص من الرواية موقفا عاما للكاتب ، فإن ذلك ـ فى ذاته ـ يشكل موقفا ما ، أعود به إلى أزمة الفنان المعاصر فى المجتمع الحديث ، حيث أصبحت حرية التعبير إحدى مشكلاته الرئيسية .

المستحيل أم الممكن ؟

يخيل إلى أننى تتبعت كتابات الدكتور مصطفى محمود منذ وقت مبكر ، لما كانت تثيره من تساؤلات جريئة فى أوائل الستينات من هذا القرن حول علاقة الإنسان فى بلادنا بالحضارة الإنسانية العامة ، ثم بالوجود الإنسانى ذاته . ولعل كتابه « الله والإنسان » ومجموعته القصصية الأولى « أكل عيش » من أهم كتاباته التى لفتت نظرى حول هذا المنهج الذى يناقش من الوجهة التعبيرية رقعة واسعة من الجماهير القارئة لروزاليوسف وصباح الخير ، ولكنه يناقش من الوجهة الفكرية قضايا الإنسان الكادح فى مجتمعنا ، والمناخ الحضارى المتخلف الذى يتنفس فى ظلاله ، ثم علاقة كل من الإنسان والحضارة بالوجود أو الكون المحيط بهما . وقد كان هذا النوع من التفكير نادرا فى محيطنا الأدبى ، إما للغلاف الأكاديمى الجاف الذى أراده البعض لمغامراتهم فى خضم هذه القضايا ، وإما للفصل الحاسم الذى أقامه البعض الآخر بين المأساة الاجتماعية ، والمأساة الحضارية . لهذا السبب انتشرت كتابات مصطفى محمود فى بداية العقد السادس ، بين الشباب بصفة خاصة ، لأنه كان يخاطبهم بالطريقة التى يفهمونها عن الموضوعات التى يحبونها فى الوقت الذى يناسبهم .

وقد ظل مصطفى محمود يجرب مختلف أشكال التعبير حوالى عشر سنوات ، من المقال الصحفى المباشر إلى الصور الفنية «اعترفوا لى» ، ومن الأقصوصة إلى المسرحية والرواية القصيرة . وكانت الملاحظة الأولى والأساسية لدى أغلب النقاد ، أنه لم ينجح قط فى صياغة أفكاره الجذابة للشباب فى قالب أدبى مستقر غير مخلخل ، فوصفوا أقاصيصه بأنها أقرب إلى الصور الصحفية أو الريبورتاجات ، ووصفوا عمله المسرحى الوحيد (الزلزال) بأنه حوار أدبى مطول أكثر منه مسرحية ، ووصفوا أعماله الروائية بأنها مقالات تتشابك فيما بينها على نحو غير متماسك فنيا ، ثم وصفوا مقالاته بأنها مجموعة خواطر يربط بينها « نفس » مصطفى محمود وروحه . وكان بعض هؤلاء النقاد أكثر صراحة حين قالوا بأن صاحب هذه الكتابات فنان لم يتعرف بعد على أداته الفنية الملائمة لتكوينه الخاص . وهم بهذا القول إنما وضعوا أيديهم على ظاهرة واضحة فى أدب مصطفى محمود دون أن يضعوا لها تعليلا . فلاشك أن « أصالة » الفنان تتبلور نهائيا فى منهج التعبير الذى اختاره تجسيدا

لهمومه الفكرية . ولم يكن مصطفى قد استقر إلى وقت قريب على أداته الفنية المحققة لذاته الإبداعية الخالقة . ولكن هذه الظاهرة لم تكن من نتائج ضعف البنية الفنية عند صاحبها ، بقدر ما كانت قلقا فنيا عاناه الكاتب انعكاسا لقلقه الفكرى الخاص .

واتفق معظم النقاد فيما أعتقد على أن السمة البارزة فى أدب مصطفى محمود هى القلق. وهو بالقطع ، ليس القلق العام عند الأدباء والمفكرين، القلق كحافز خصب إلى الإنتاج الفنى والفكرى ، وإنما هو قلق خاص بهذا الفنان الذى تضاربت فى أعماقه أبعاد المشكلة الاجتماعية للإنسان الكادح فى بلادنا، بأبعاد المسألة الميتافيزيقية أو مشكلة المصير التى يتعذب بها الإنسان ، عموما ، فى نضاله الذى لا يكل مع سر الكون وطلاسم الوجود أو لغز الحياة والموت . وليس غريبا أن تكون هذه كلها عناوين الكتيبات التى أصدرها مصطفى تباعا ، فتجربته مع قوالب التعبير هى فى نفس الوقت تجربته مع مضامين الفكر ، وهى أيضا جوهر قلقه الخاص من المغامرة التى خاضها رائدا للمزاوجة بين مأساة الوجود ومأساة المجتمع . ففى الوقت الذى تنازعت فيه ثقافتنا ، تيارات الأدب الوجودى من ناحية واتجاهات الأدب الواقعى من ناحية أخرى ، كان مصطفى محمود يجرب هذا المزيج المركب من نضال الإنسان الشقى بمأساته الاجتماعية ومأساة الوجودية معا . ولقد كانت مدرسة سارتر فى الفكر المعاصر هى رائدة هذا الاتجاه الفلسفى ، على النطاق العالمى . ولكنى أعتقد أن كتابات مصطفى محمود بالرغم من كل ما يمكن توجيهه إليها من اتهامات فكرية أو مآخذة فنية ، هى الكتابات الرائدة لهذا الاتجاه فى أدبنا الحديث . لقد جاء نجيب محفوظ فيما بعد - أى فى مرحلته الروائية الجديدة التى تبدأ بأولاد حارتنا — أكثر نضجا وعمقا وتحقيقا لغايات هذه الوجهة الفكرية والفنية . يضاف إلى ذلك أن زعامة سارتر الفلسفية لهذا الاتجاه ظلت مقصورة على التفكير المجرد فى صورته السياسية المباشرة أو فى صورته الفلسفية الأكاديمية، كما أنها ظلت مقصورة على تجربة الإنسان الغربى مع النضال الاجتماعى والفكر الميتافيزيقى ، على السواء .

أما كتابات مصطفى محمود ، بالمشاركة مع بعض زملائه من شباب الفكر فى المنطقة العربية، فقد أخذت فى الاعتبار أبعاد المشكلة فى نطاقها المحلى حيث يكتسب نضال الإنسان الاجتماعى والسياسى سمات خاصة ينفرد بها عن خصائص الإنسان

فى الغرب الذى لم تندحر حضارته تحت ضربات الاستعمار والاستبداد كما هو الحال معنا . كذلك أخذت فى الاعتبار أن تخاطب جماهير القراء بالعربية فى أكثر أشكالها الفنية ملاءمة للمستوى الذهنى والوجدانى العام . فكان العمل الأدبى — من ثم — هو التجسيد الواقعى لتلك المزاوجة الحارة بين شقاء الإنسان الاجتماعى ، وتعاسته الوجودية . هذا التركيب الجديد على الأدب المصرى ، والعربى العام ، هو مصدر القلق الخاص بمصطفى محمود ، فنيا وفكريا . لم يكن وراءه من تراث عريق يحمى التجربة الجديدة من مهاوى الزلل واحتمالات الضعف ، بما يمد به التراث عادة التجارب الجديدة من أصالة ، ولم يكن أمامه من النماذج الغربية الممدة سلفا مايقيه شر الهزيمة .

لهذه الأسباب مجتمعة تبلورت الفكرة المحورية فى أدب مصطفى محمود فى معنى التخلف الحضارى الذى يعكس أزمة الفرد والمجتمع فى مركب واحد . كما تبلورت الحاسة الجمالية عند هذا الفنان فى القالب الروائى القصير . ذلك القالب الفنى الجديد على أدبنا ، والذى أرتاده نجيب محفوظ على النحو الذى قال به أنور المعداوى فى دراسته التحليلية لرواية اللص والكلاب التى نشرتها « المجلة » تحت عنوان دال هو « فى الرواية المصرية القصيرة » (راجع عدد أغسطس ١٩٦٢) .

فرّق أنور فى دراسته تلك بين القصة القصيرة المطولة ، وبين الرواية القصيرة ، بقوله أن ما يميز الرواية أساسا هو أنها تبدو كنهر تتفرع عنه الروافد والجداول والخلجان ، ولكنه فى النهاية يظهر لنا كخط طولى غير مستعرض إلا فى بعض أجزائه حين يشتبك معه جدول أو خليج أو بحيرة ، ما يلبث أن يتجاوزها فى طريقه الأمامى المستقيم . أما القصة القصيرة ، فهى على العكس من ذلك ، مهما طالت فهى لحظة أو موقف أو نقطة ارتكاز تطول أو تقصر فى دائرة ضيقة ، فلا يجوز أن يكون عدد صفحاتها هو المعول الرئيسى الذى نبنى عليه صفتها الفنية : هل هى أقصوصة طويلة ، أم رواية قصيرة .

يخيل إلىّ أن هذه الكلمات تنطبق بحذافيرها على المنهج التعبيرى الذى اختاره مصطفى محمود لرواياته القصيرة من « المستحيل » إلى « العنكبوت » مروراً « بالأفيون » . . . فكل قصة من هذه القصص الثلاث تبدو وكنهر دافق شكلا

ومضموناً ، حتى إذا اعتاقت مسيره الطولى عوائق عرضية ، لا يلبث أن يستعيد اتجاهه النهرى الثابت . وقد عثر مصطفى فى هذا « الشكل » على حل معقول نسبياً للمشكلة الفنية التى تثيرها مضامينه الفكرية غالباً .

فالمستحيل ، هى قصة الشاب الذى عاش أخطر مراحل عمره فى رعاية الأب الصارم الذى لا يرضيه بحال أن تستقل إرادة إبنه ووعيه ، فاختار له الحياة التى عليه أن يعيشها كما كان يختار له البدلة التى يرتديها . اختار له المنزل الذى يأوى إليه ، واختار له الزوجة التى تلد له أطفاله ، واختار له العزلة عن أصدقاء « السوء » ، واختار له الطعام الذى يأكله والشراب الذى يشربه حتى لا يصاب بما يؤدى به إلى التهلكة . اختار له كل شىء ثم تركه — كما هى العادة — ومضى إلى لقاء ربه .

إلى هنا نستطيع أن نقول أننا أمام نموذج من أخلاقيات الطبقة المتوسطة وقيمها السائدة على المجتمع المصرى فى تلك المرحلة الغافية بين أحضان غير قلقة بالأحداث أو حبلى بالثورة . وإلى هنا أيضاً نستطيع أن نقول أن الفنان لم يلتقط ظاهرة شاذة تبرق مقدماتها بنتائج غير متوقعة ، وإنما نكاد نؤمن بأن هذا الفتى المتهافت التكوين سوف يسقط فى وهاد رد الفعل العنيف لتربية الأب المحافظ ، أو أنه يمضى فى طريق الضعف تحت سلطان الأب حتى بعد وفاته ، إلى أن يسقط السقوط الأعظم . وإلى هنا ، للمرة الثالثة ، كنا نستطيع أن نقول بأن الكاتب آثر المشكلة السيكلوجية التقليدية التى تستهوى الفرويديون وغيرهم ، وهو طريق سهل ، لا علاقة له بتعقيدات الطريق المرير الشاق ، طريق المجتمع اليائس التعس .

ولكن مصطفى محمود ، كان فناناً حقاً ، حين خيب هذه الآمال كلها ، واختار لبطله طريقاً آخر لا يخطر على بال . فقد كانت الثروة التى ورثها عن الأب بمثابة التجسيد العينى للأب ، وكانت الزوجة الجميلة العطوفة ، ولوحة الجيوكندا المعلقة فى البهو ، ومشروب الشاى ، بمثابة الأوضاع المختلفة لصورة واحدة هى صورة « الأب » الذى مات بجسده ، ولم يمت بروحه بعد . ومن هذه النقطة تبدأ قصة « المستحيل »، قصة النضال الروحى المستميت ضد أغلال الماضى المتحجر ثم فى زوايا حياة « حلمى » كلها . ومن هذه النقطة أيضاً ، بدأ الفنان بناءه الفنى والفكرى

للمستحيل . فقد انعكس الكفاح ضد الماضى — بكل ما يمثله من حضارة « الأب » المتخلفة — فى رؤية طولية للمستقبل ، ترافق « البطل » خطوة خطوة إلى كل ماهو أمامى ، فلم يجسد لنا الكاتب شبحاً من أشباح الماضى ثم يدير المعركة بين الماضى والبطل على هذا النحو التقليدى المعروف وإنما هو قد جسد المستقبل فى ثلاث تجارب رئيسية : تجربته مع الأستاذة فاطمة المحامية ، تجربته مع « الأرض » فى الصعيد ، تجربته مع الحب فى شخصية نانى . هناك بلا شك روافد جانبية تعترض هذا المجرى الرئيسى للأحداث ، كعلاقته بالخواجة مترى مرابى البورصة ، وعلاقته بزوجته ، وغيرها من العلاقات التى تضيف إلى الهيكل العام بعض الرتوش الخارجية ، ولكنها لا تشكل محوره الديناميكى .

هذا إذن هو الخط الطولى الذى سلكه مؤلف « المستحيل » منذ اختار السأم وقوداً داخلياً فى أعماق « حامى » يحرق كيانه ببصمات الفراغ التى تتركها فى جوفه خطوات الحياة بلا هدف . هكذا كانت بداية تمرده : الكأس والسهر خارج البيت والمرأة . ولكن لا الخمر ولا الأستاذة فاطمة بكل ما تملكه من نواصى اللذة الحسية ، بقادرة على أن تلهب ظمأه إلى حياة بلا فراغ . تحول عمله — كمهندس — إلى لعبة غير مسلية ، وتحولت زوجته إلى دمية لزجة ، وتحولت ذكرى والده إلى لعنة تلاحقه فى شخص الخواجا مترى «طبعا أنت فرحان بالفدادين التى ورثتها . . وكل همك أن تنام عليها مثل الأعيان . . اسمع كلامى إن الأرض لم تعد وسيلة للمكسب . . إن مكسبها الآن تعبان . . وخصوصا لمن يؤجرها مثلك .. إنى أعرف الصعيد وأحواله . . إننا الآن فى سنة ٥١ والأزمة فى قمتها . . الفلاح يستأجر الأرض الآن ولا يسدد شيئا من إيجارها لسبب بسيط ، لأنه مدين بكل شىء . . . مدين بحق الأرض لصاحب وابور الماء ، ومدين بتسميدها لوكيل شركة عبود ومدين بزراعتها لبنك التسليف . . حتى محصولها باعه سلفا بالبخس للمرابى على سلفة عشرة جنيهات يعيش بها . . وفى النهاية وبعد كل هذا الكدح يكسح النيل زراعته ويغرقها . . ماذا تستطيع أنت أيها المالك مع مثل هذا الفلاح . . إن كل ما تقدر عليه هو أن ترفع عليه قضية إخلاء . . ثم تأخذ حكما بالإخلاء . . ثم لا يجد الفلاح حلا سوى أن يطلق عليك الرصاص (ص ٦٨ من ط أولى) . لقد جاءت هذه الكلمات على لسان

الخواجا مترى وكان الفنان بذلك يضرب عصفورين بحجر واحد . فالخواجا من ناحية يريد أن يحصل على أموال حلمى فى مضاربات البورصة ، لأن التجارة فى رأيه أكسب من الزراعة . ومن ناحية أخرى أراد الكاتب أن ينطق الخواجا بما جاء به الغد : ذهب إلى العزبة ، فلم يستيقظ فى صباح اليوم التالى إلا على جريمة قتل ! وهو بالذات أحد أطراف الجريمة بصورة غير مباشرة ، فهو الذى فصل سركيس من عمله وعين عوضين بدلا منه ، ثم كانت النتيجة أن عثر على جثة عوضين عند الفجر . أما النتيجة الأكثر أهمية ، فهى ما حدث بعد ذلك ، لقد باع حلمى أرض الأجداد وقطع صلته بالصعيد نهائيا .

إن هذه التجربة الرئيسية فى حياة حلمى هى تجربة الملل مع مأساة المجتمع الذى يدفع عوضين لأن يحك باطن عينه بتراب دير العذراء ، ثم يُقتل فى الصباح لمجرد أنه حل مكان سركيس اللص الذى ينهب الفلاح الأجير والمالك على السواء . تجربة الملل مع مأساة المجتمع عند أبناء الطبقة الوسطى ، هى الانسحاب من المعركة كلها ، والتفرغ لتجربة جديدة . ولم تكن التجربة الجديدة هى الدخول مع الخواجا مترى فى شركة للنصب والإحتيال . كما لم تكن التجربة الجديدة هى الدخول مع الأستاذة فاطمة فى شركة جنسية بدلا من المورفين .

والأستاذة فاطمة هى الزاوية الثانية فى المثلث الكبير الذى عاش حلمى بين أضلاعه . مطلقة تستهويها لعبة الرجل والمرأة إلى درجة الإحتراف ، ولكنه احتراف من نوع جديد لا تطلب فيه من الرجل سوى متعة الحواس إلى درجة الذهول . هى باختصار مدمنة رجال وليالى حمراء ساقتها بالضرورة إلى حقن المورفين . لا تملك ما تعطيه غير الجسد . وعندما التقى بها حلمى ، كان ما يزال رابضاً بين أسوار اللذة الحسية كتعبير مؤقت عن التمرد ، ولكنه سرعان ما تجاوز أعتاب تلك المرحلة ، فقالت له فى نبرة حزينة :

— أنت لا تحبنى . .

فقلت فى هدوء وقد أحسست أنه لا فائدة فى المضى فى الكذب .

— نعم .

— إذن لماذا فعلت كل هذا ! . .

ـــ لا أدرى

وسكتت لفترة طويلة ثم قالت فى ألم :

ـــ ألن نلتقى بعدالآن ؟

ولم أعرف بمــاذا أجاوب . . ولأول مرة منذ عرفتها تتضعضع أمامى ثم تتهاوى فى بكاء مر وغمغمت من خلال دموعها :

ـــ ألم تشعر معى بلذة ؟

فقلت فى صدق :

ـــ شعرت باللذة التى لم أشعر بها أبداً فى حياتى

ـــ إذن لماذا تتركنى هكذا . . وماذا كنت تريد لتحبنى ؟

وتضعضعت الـكلمات فى فمها من جديد . . ولم أعرف بمــاذا أجاوب . . ولا ماذا كنت أريد منها . . ولا ماذا أريد من نفسى » (ص ٥٩ و ٦٠) . وهكذا آلت الأستاذة فاطمة إلى مصير « الأرض » ، باعها حلمى بثلاث ليال قضاها بين أحضانها يتلوى من عذاب المصير ، ويعانى من ويلات الغد . إن هذه التجربة الرئيسية فى حياة حلمى هى تجربة الملل مع مأساة المجتمع الذى يُـفرغ قلب إمرأة من كل قطرة حب ، بينما يشحن كل نقطة فى جســـدها بملذات اللحظة العضوية العابرة .

وكان الغد يدخر فى حوزته تلك التجربة الرومانسية العنيفة التى عاشها حلمى مع نانى، المرأة الصغيرة المتزوجة التى اقتحمت الخط الطولى لقصــــة المستحيل ، فاستدرجته إلى مجموعة من خطوط العرض كالأذرع المفتوحة لقصة عذاب جديد. فنانى زوجة بالصدفة لهذا الرجل الذى ينام إلى جوارها كل ليلة فى نفس المـكان الذى كانت ترقد فيه زوجته الأولى، شقيقتها الوحيدة. هكذا شاء لها الأهل والعرف والتقاليد ، أن تتزوج بلا قلب رجلا اهتز وجدانه يوما لقلب أختهـا . وتلونت أيامها بسواد حالك أكثر ظلاما من الأيام التى قضتها مع المرض ، والشريان المنفجر بدماء الانتحار . لهذا كان لقاؤها بحلمى هو « المستحيل » الذى تبلورت فيه التجربة المريرة بكاملها ، تجربة الملل مع مأساة المجتمع حين يجعل من العادة المرتجلة سيدا مطاعا حتى من خالقها . وهذه هى همزة الوصل بين حلمى ونانى ، فقد حطمت

حياتهما قوى التخلف الحضارى البشع ، الرابض فى أحشاء المأساة الاجتماعية .
إلا أن الشرارة الرومانسية التى أطلقها الفنان عند خاتمة القصة هى التى خطت أول كلمة فى السؤال الذى أرق ضمير مصطفى محمود وعقله : المستحيل أم الممكن ؟ هل آن للسأم أن يجرفنا إلى حافة اليأس ، فنهرع إلى دائرة المستحيل تحتمى بين جدران القدر والغيبيات قائلين فى أسف حزين : تلك مشيئة تعلو إرادتها على وعينا . أم أننا نحاول اكتشاف الممكن الذى تضمره لنا حضارة المستقبل؟ إن قصة المستحيل، كما عبر عنوانها ، تقول لنا على لسان نانى « الدنيا هى التى تعذبنا .. الدنيا هى التى خدعتنا .. الدنيا أدخلتنا فى غرفة مظلمة لنختار ملابسنا .. فلم نستطع أن نتعرف على ثيابنا فى الظلام .. وخرجنا كل واحد يلبس لبساً غير لبسه .. ثم تمزقت ملابسنا من ضيقها .. وبليت هدومنا الحقيقية من طول وضعها على الرف .. وفى النهاية لم تبق لنا ثياب نستر بها أنفسنا » . هذه أنفاس الرؤية الرومانسية للفنان فى تصوره للمأساة الحضـــارية العميقة الغور فى وجداننا ، ابتلينا بها منذ بداية الخلخلة التى هزت معاييرنا . ثم نراه يتأرجح بين حافة المستحيل الرومانسى هذه ، والرؤية الطموح المتفائلة التى تدفعه إلى تصور « الممكن » فيقيم ورشة صغيرة من ثمن الأرض التى باعها فى الصعيد ، ويوفر الوقت الضائع الذى قضاه بين أحضان فاطمة ، ويهجر دموع المستحيل المتساقطة على آثار خطوات نانى . ويصبح العمل فى المصنع الصغير ، والائتناس إلى الزوجة والألفة مع الطفل فى البيت المهجور هى الصياغة الفكرية للممكن الذى طرحته موجة رد الفعل على الطرف الآخر من نقيض « المستحيل » .

ونحن قد نلاحظ شيئاً فى شخصية «حلمى» يقترب من شخصية «صابر» فى اللص والكلاب التالية من حيث تاريخ الصدور على قصة المستحيل التى ظهرت عام ١٩٦٠ . أليست فاطمة قريبة الشبه من كريمة ، وأليست نانى قريبة الشبه من الهام ؟ أجل ، ثمة أوجه عديدة للشبه بين هذا الباحث عن أبيه (صابر) وذاك الباحث عن الطريق الآخر الذى لا يفضى إلى أبيه (حلمى) فالمشكلة التى تعتلج فى صدر مصطفى محمود ، كان يعانيها نجيب محفوظ ، ولكنه أخرجها فيما بعد أكثر نضجاً وعمقاً ، وتحقيقاً لغايات هذه الوجهة الفكرية والفنية . بل إن أكثر ما يؤكد القرابة بين مصطفى محمود ونجيب محفوظ ، هو ذلك التشابه الذى يمكن إقامته بين حلمى وعمر الحمزاوى فى (الشحاذ) حيث تبلغ الشخصية الملولة ذروة السأم من الحب

والجنس والعمل والبيت ، وكل شيء . إلا أن الفرق الجوهرى بين الكاتبين ، هو فرق الرؤية التى تنعكس بدورها على تفاصيل العمل الأدبى ، الأمر الذى فصّلناه فى مناقشتنا لأعمال نجيب محفوظ[1]. ونكتفى هنا بالقول أن الفنان قد اختط لنفسه المنهج التعبيرى المعروف بالرواية القصيرة ، حيث تشق الأحداث نهراً محدداً من العناصر الفكرية والفنية . وقد تضمن هذا النهر الرئيسى (شخصية حلمى) نهراً داخلياً آخر (هو شخصية نانى) وقد اعترضت النهر الدافق بعض النتوءات المفردة والمزدوجة حيث كونت فيما بينها مجموع التجارب الإنسانية التى تعرض لها بطل المستحيل .

إلا أن رؤية « المستحيل أم الممكن » التى تطالعنا بين ثنايا القصة ، لم تكن من الوضوح فى ذهن المؤلف بدرجة كافية . ومن هنا اختلطت عليه عناصر المأساة الإجتماعية بأدوات التعبير الواقعى ، وعناصر التخلف الحضارى بأدوات التعبير الرمزى ، وعناصر الشرارة الرومانسية بأدواتها التقليدية كالرسائل والمذكرات . كان اختلاط هذه العناصر بعضها ببعض . عاملا حاسماً فى غموض الرؤية غموضا يحول بيننا وبين أن نسلك المستحيل فى أى من خانات القصة المعروفة ، ولا يمنحنا الفرصة لأن نعطيها مكانا غير مطروق . ولكنها كانت المقدمة التمهيدية لأعمال مصطفى محمود التالية .

فلعل قصة « الأفيون » التى صدرت بعد المستحيل ، هى العمل الأدبى الأول فى حياة مصطفى محمود من حيث تحديده وبلورته وقدرته على تجسيد الجزء الأول من سؤال « المستحيل أم الممكن » . ولعل قصة العنكبوت بعد ذلك (١٩٦٥) هى التجسيد الحى العميق للجزء الثانى من نفس السؤال . أى أن الفنان يبدو فى أعماله الثلاثة كبندول الساعة الذى لا ينى عن الحركة يمينا ويساراً بغير انقطاع طالما كانت الساعة فى حالة جيدة . وإذا كان من عيوب المستحيل أنها جاءت خليطا مشوشا لحركات بندول الساعة ، إذ جسدت المستحيل والممكن معا بغير انضباط أو تحديد . . فإن الأفيون جاءت أكثر وضوحا وتخصصا حين تبنت الجزء الأول من السؤال فحسب ، لأنها كانت أكثر نضجا من زاويتى الفكر والفن على السواء .

---

(١) راجع فصل « المنتمى فى أرض الهزيمة » بكتابنا « المنتمى » — الطبعة الثانية — دار المعارف — ١٩٧٠

تخصصت الأفيون فى تبنى فكرة « المستحيل » التى راودت الفنان وهو يغوص فى أعماق التكوين الحضارى لمجتمعه المتخلف . وتجلى عنصر الاختيار فى هذه القصة على النحو الذى يجعل منه عنصراً دالا ذو فعالية إيجابية فى البناء الروائى . فهو يختار نموذجها بشرياً ينتمى إلى البرجوازية الصغيرة بكل ما تعنيه هذه الشريحة الطبقية نفسياً وإجتماعياً وحضارياً . هو موظف صغير بوزارة الأوقاف ، ورث مخزناً من الكتب الصفراء يبيعها بعد الظهر فى مكتبة والده المشلول وهو أب لستة أولاد أكبرهم « فتحى » يبلغ من العمر عشرين عاما وما يزال طالباً بالسنة الأولى بكلية التجارة يقضى جل وقته مع الكتب الأفرنجية الضخمة التى جعلت منه إنساناً متمرداً على كل شيء . هذا الأب — عبد المقصود الهادى — يذكرك بلا أدنى شك بشخصية لا تنسى فى عالم نجيب محفوظ ، شخصية « أحمد عاكف » الذى اتخذت منه فى كتابى « المنتمى » نموذجا لشخصية « المضطهد » الذى ينال منه مركب العظمة وعقدة الإستشهاد . فكلاهما — عبد المقصود فى الأفيون وأحمد عاكف فى خان الخليلى — لم يستكمل دراسته العالية وآثر التوظف الحكومى حتى يعول أسرته . وكلاهما أكب على قراءة الكتب الصفراء التى جعلته يحس بالتعالى على أقرانه ممن أتموا تعليمهم العالى . وكلاهما ، ثالثا ، له شقيق تربى على حسابه ثم راح يعيش حياته كما يهوى (ابراهيم فى الأفيون ، ورشدى فى خان الخليلى) .

وبالرغم من أوجه الشبه هذه ، فإن الأفيون قصة مستقلة تمام الاستقلال عن خان الخليلى ، وإنما يؤكد لنا هذا التشابه ظاهرتين : الأولى أن رؤية أدبائنا من أبناء الطبقة الوسطى لشريحة البرجوازية الصغيرة ، تكاد تكون رؤية متقاربة ، إن لم تكن واحدة . وهذا يدل على صدق كل منهم على انفراد فى تلمسه لجوهر المأساة الكامنة فى أعماق هذه الشريحة . والظاهرة الثانية ، أن الفن الروائى عندنا ما يزال رابضا بين أسوار « النماذج البشرية » .

إلا أن الأفيون ، كما قلت ، قصة لا علاقة لها بخان الخليلى ، من حيث أنها تتناول قضية مختلفة عن القضية التى ناقشها نجيب محفوظ آنذاك ، ومن زاوية لم تكن فى متناول يده . فعبد المقصود هو الامتداد الأكثر تطرفا لأحمد عاكف ، أو هو الشخصية إلى نهايتها حين تأكل الكتب الصفراء خلاياها المخية ، فيصبح همّ عبد المقصود الوحيد أن يستخرج الذهب من النحاس بواسطة التعاويذ والقراءات التى تقيم وصالا بينه وبين الجن . وإذا هاجمه الوسواس الذى يلعب فى ثيابه كلما زاره

شقيقه إبراهيم فى حضوره أو فى غيبته ، أو كلما نادت عليه زينب زوجته الشهية بعبارتها الممدودة « سى عبده » ، وهو يبسمل ويحوقل فى المرحاض ويطلق البخور ويتمتم .. فإنه يسارع إلى الوضوء أو إلى المسجد أو إلى تحويجة العطار ، ليطفىء ذلك السعير الذى ينفس عليه صلاته وابتهالاته إلى الشياطين والجن والملائكة .

ولعل الفصل الأول من الأفيون ، الذى يقدم لنا فيه الفنان شخوصه وأزمتهم الطاحنة مع الفقر ومحاولات عائلهم إلى تجاوز الأزمة باختيار الطريق «الروحانى» بدلا من الطريق « المادى » الذى يسير فيه أخوه بالسلب والنهب والسرقة التى اقتنى منها عربة فاخرة، وهو ليس إلا مهندسا زراعيا عاديا . أقول ربما كان هذا الفصل قد تم بناءه وفقا لمواصفات البناء التقليدى المتهافت ، حيث يستمر ضمير الغائب فى سرد « الشخصيات »دون الأحداث.وحيث تعتمد الأحداث على الحوار الريبورتاجى ، وحيث يخطىء الفنان خطا فادحا حين يقدم الأزمة بكاملها من الفصل الأول، فيبدو كما لو كان قصة قصيرة (فى أحسن الأحوال) أو صورة صحفية.

وفى الفصل الثانى نتعرف على شخصية جديدة هى شخصية « بويحى »الشيخ المغربى الذى اعتاد عبد المقصود أن يراه كل عام فى ساحة الحسين . وكان من الممكن أن يكون من أجود فصول الرواية ، لولا أن حدود القصة القصيرة تفرض نفسها عليه ، وذلك باطالة مدة التركيز على نقطة واحدة أو لحظة أو موقف ، دون الانسياب المنطلق من نقطة الارتكاز إلى عالم النهر الرئيسى. كذلك جاءت كثرة الاستشهادات والاقتباسات التى تعرف فى الفن الأدبى بالتضمين ، حين كانت إحدى الشخصيات تفتح كتابا أصفر لتقرأ منه بعض المقطوعات الطويلة ، فقد تسببت فى التباعد بين الموقف أو الشخصية أو الحدث ، وبين السياق الفنى الرئيسى . والسياق الفنى فى هذا الفصل هو ذلك الاحتكاك بين التساؤل الذى تجسد فى شخصية الأفندى حين تأفف من مقولات الورق الأصفر حول خرافات الأقدمين من سحر الجان إلى تعاويذ الشيطان وتمائم الملائكة . وينتهى الفصل بوفاة هذا الأفندى بالسكتة القلبية، وحينئذ تتهلل الوجوه الصفراء بما تحمله من ورق أصفر . هذا الفصل بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه هو عماد قصة الأفيون لأنه الاشارة الفنية أو النبوءة ، بخاتمة البناء الروائى على ضفاف فكرة المستحيل . فهذا الانتصار الظاهرى لمقولات

الفكر الأصفر ، هو فى حقيقة الأمر انتصار فنى لمقولات الضباب الأسود المحيط بتخلفنا الحضارى المرعب . ما حدث فى هذا الفصل هو « مصغّر » لما ستئول إليه أحداث الرواية فيما بعد .

هذه الأحداث التى تبدأ فى الفصل التالى بزيارة الشيخ بويحى لعبد المقصود فى منزله ونبوءته على مائدة العشاء بأن من يبحث عن الذهب عقله ذهب ، وأن أحباب الله لا يقصدون أحدا وإنما هم المقصودون .. إنه ليس عبد المقصود .. ولكنه « المقصود » .. الهادى المهدى .. إبن السماء . واختفى الشيخ بويحى فى ثوان ، ليترك عبدالمقصود فريسة هذه النبوءة الكبرى ، أن يكون هو المهدى المنتظر . وتجرى بنا الفصول بين ألوان من الصراع الخفى بين فتحى المستنير بالعلم ووالده المستنير بروح الشيخ بويحى ، بين ابراهيم الغنى بأموال المزارعين وشقيقه الغنى بالذهب الذى لا يفنى من كلمات الشيخ بويحى ، بين زينب الشهية بأمتع ثمار الحسن ، وزوجها الملتذ بأروع الشهوات العليا التى جف حلقه فى طلبها مع الشيخ بويحى . اختفى الشيخ بويحى إذن ، وكان اختفاؤه دلالة عكسية على وجوده ، تماما كما كان اختفاء عبد المقصود عن ندوة بويحى دلالة على وجوده . فقد مات الأفندى ، فى تلك الندوة الصاخبة بالتساؤلات ، لتكون وفاته بديلا موضوعيا عن جوهر المأساة الذى تبدى لنا بعد ذلك .

« المجنون يمزق لى كتبى ..
يقول عن أبيه أنه مخرف ..
يقول عنى أنى مخرف ..
الولد العاق ماذا يفهم عن العلم ..
لم تعد هناك كرامة لعلم ولا علماء »

« كلب عضاض يأكل العظم .
يارب . كيف السبيل إلى الخلاص ..
كيف السبيل إلى النجاة ..
كيف السبيل إلى الهداية ..
أين أنت ياشيخ بويحى ..
لماذا تركتنى وحدى .. »

« زينب . . وابراهيم . .
قميص حرير وسلسلة ذهب . .
ولماذا يأكل ثلاثة كيزان بطاطة وزينب تقول أنه كان متعشى . .
ما الذى يجعله يجوع كل هذا الجوع . .
استغفر الله من كل ذنب عظيم . .
إن بعض الظن إثم . .
هذا فظيع . . »

« يازينب . .
يازينب . .
— سى عبده . . عاوز حاجة ياسى عبده . .
ويدس عبد المقصود يده فى جيبه يتحسس القرطاس . . ويخرج التحويجة ويأخذ فى مضغها . . واستحلابها فى فمه ببطء » (ص ٥٤ ط أولى) .

تلك هى مناجيات عبد المقصود وهو يتردى على حافة الهاوية ، فالجنس يطفىء نيران الجحيم فى جسده ، ولكنه يشعل نيران الجحيم فى روحه الظمأى إلى تحقيق النبوءة الكبرى . وهو عندما يحلم أنه يخوض فى بحر من دماء تصل إلى عنقه جرياً من مطاردة الناس له على الشاطىء ، إلى أن يصل إلى الشمس فيأخذ من أشعتها حفنة يضعها فى جيبه سرعان ما تلسعه . . يفسره الولد العاق تفسيرا فرويديا يقول بأن الآب يجرى خلف سياط الجنس ، خلف زوجته الشهية ، ولكن بلا جدوى . ويثور عبد المقصود كما لم يثر من قبل ، يثور من باطنه الذى يقرأ فى الورق الأصفر تفسيراً آخر يحقق له نبوءة الشيخ بويحى ، فهو الهادى المهدى الذى يتيسر له وحده أن يخوض البحر الوعر من أجل هداية الناس ، وليست الشمس إلا الخير العظيم الذى ينتظره ، ولكن أشعتها الحارقة ماهى إلا الذهب الذى يتدفق على جيبه فيلقى به فى فزع ، فليس مثله من تخلبه الدنيا ببريقها وذهبها . ويوافق الآب المشلول على تفسير الكتاب الأصفر ، وتهتز الدنيا فى عينى عبد المقصود ، ويسلس قيادة لذلك العالم غير المنظور ، ويكتب مصطفى محمود أروع مونولوج داخلى فى قصته كلها:

« أعوذ بالله .
إنه عالم مخيف يجعل الواحد يرتعد .

آه . . طعم الشاى لذيذ وشهى ودافىء .
وحضنك يازينب لذيذ وشهى ودافىء ويداوينى من الرعدة
وأنا وحيد . . والعالم كله يجرى ويتركنى وحدى .

ياشيخ بويحي . . يا قاض القضاة . . لماذا لا تحكم لصالحى ؟
ألم تقتنع بكلام المحامى .

المحامى هو الله .
والعالم كله يتهمنى .
أنا متهم بتهمة لم أرتكبها .
أنا برىء .
الذى قتل زينب ليس أنا .
الذى قتلها هو ابراهيم .
ابراهيم هو الذى قتلها وأخفى جثتها فى قميصه الحرير .
ياسادتى القضاة . . ابعثوا فى طلب المتهم الحقيقى .
أنا برىء .
ــ أنت برىء ياسيد عبد المقصود . . نحن لم نبعث فى طلبك لنتهمك .
ــ شيخ بويحي . . سيدى ومولاى . . أنت هنا .
ــ أنت سيدنا . . أنت مولانا . . نحن هنا لنبلغك البشارة .
ــ البشارة . . ! ! ؟
ــ البشارة التى أتتك من المولى .
ــ يا سبحان الله .
ــ لقد اختارتك العناية لتكون رسولها .
ــ يا سبحان الله.
ــ تعاليت عن التهم والشبهات فأنت المقصود من كل العباد . . أنت الهادى المهدى المنتظر الذى سيقود العالم إلى بر النجاة .
ــ يا رحمن يا رحيم .
ــ قم وأحمل تبعتك » (ص ٧١) .

وكانت التبعة هى أن يهجر الأهل والأحباب ويذهب إلى باب الحسين ينادى على الناس أجمعين : الرحمن لمن يرحم ، العفو عن الظالمين ، المحبة للخلق أجمعين . وغامت الدنيا فى عينيه فلم يعد يفرق بين أهله وبقية الناس . توسلت إليه زوجته، وبكى عند قدميه أولاده ، وحاول معه أصدقاؤه ، فلم يفلح أحدهم فى أن يعود به إلى البيت أو العمل أو الأكل والشراب . ولم يكن ثمة بد أمام أخيه ابراهيم من أن يبلغ عنه البوليس الذى استضافه فى مستشفى الأمراض العقلية . وكان من الممكن أن تنتهى المأساة عند هذه الحدود ، فتلك هى كارثة الذين تطحنهم الأزمة الاقتصادية فيحاولون استخراج الذهب من النحاس ، فإذا لم يكتب لهم النجاح ، حاولوا استخراج الذهب من أشعة الشمس . وحينئذ يحدث الانفصال الأبدى بينهم ومن الواقع ، لأن المخدرات غالبا لا تسمح إلا بانفصال مؤقت، ومع ذلك تطالب ثمنا فادحا هو المقدمة الأولى للمأساة . لهذا تكتمل حلقات الكارثة بعد ذهاب الأب إلى مستشفى الأمراض العقلية . أن المشكلة لم تحل بعد ، وإنما قد ازدادت عنفا. وإذا كان الانفصال عن الواقع هو انفصال عن المشكلة والحل فى نفس الوقت ، فإن الالتصاق الحميم بالواقع ممثلا فى أكبر الأبناء سنا يطرح المشكلة من جديد . وأكبر الأبناء هو فتحى ، إبن العشرين الذى يقرأ الكتب الأجنبية ويريد أن يغير العالم . والحل المرتقب هو المكتبة الصفراء التى تركها أبوه عن جده ، هكذا تصورت زينب الأم التى شعرت فجأة بنفسها وحيدة : الزوج فى السجن وأبوه مشلول على الفراش وشقيقه دخل السجن بتهمة الاختلاس . إذن ليس أمامها سوى أن يذهب فتحى إلى المكتبة .

« — لو ما بعتش الكتب دى فى غيرك حايبيعوها . . دا ملك منظمه سيدك . هو إنت خلقت الكون . . إنت عاوز تغير الدنيا فى ثانية .

— أيوه عاوز أغير الدنيا فى ثانية .

— كان غيرك أشطر . . العالم بقى له ألوف السنين عايش فى الكلام ده . . حاتيجى إنت على آخر الزمن تغير له عقله . .

— أيوه حاغير له عقله . . لازم أغير له عقله . .

ـــ العالم مش حا ياكل ولا حا يشبع لو بطلنا نبيــع كتبنا . . احنا اللى حا نجوع . . أبوك الغلبان اللى دابت هدومه فى المستشفى هو اللى حا يجوع ويتعرى » (ص ٩٠) .

ويصرخ « المستحيل » على لسان فتحى :

« لا مفر . .

لا بد من قبول الواقع على مضض .

ليس فى الإمكان أن نغير أحوال الناس طفرة دون أن نوقع الضرر والظلم بالجميع . . هذه هى المأساة » (ص ٩١) .

وكأنه يريد أن يقول : هذا هو المستحيل ، فتلك هى الرؤيا التى حملت الأفيون أشعتها . ولـكن « قبول الواقع » من طرف واحد ـــ هو الإنسان ـــ لا يحل المشكلة مطلقا ، لأن هذا الواقع فى تغير لاينتهى ، كما أن الإنسان فى تغير لاينتهى . ولـكن مصطفى محمود يرصد تغيرات الواقع والإنسان فى دائرة جبرية لاترحم ، دائرة المستحيل . من هنا تبدأ المناقشة بين فتحى وبو يحيى عندما حضر فى العام التالى ، عنيفة إلى غير حـد ، عنيفة إلى الدرجة التى يمسك فيها الفتى عنق الشيخ يهم بقتله . وتنتهـى برقصات عقل فتحى على دقة الذكر ، وصوت المستحيل يقهقه عاليا : على مهلك يا عبد السلام على مهلك . على مهلك لا تتكعبل . خطوة خطوة ياخويا . وهكذا بدأ فتحى الخطوة الأولى فى الطريق إلى مستشفى الأمراض العقلية . ليست مبالغة من الفنان بل هى تجســـيد المدى البعيد الذى يمـكن أن تبلغه مأساة التخلف الحضارى . فالمستحيل ليس هو القدر الصارم ، وإنما هو جوهر الحضارة المتخلفة التى تبدأ مأساتها من تخوم الأزمة الإقتصادية إلى حدود المشكلة الإجتماعية إلى حافة الـكارثة النفسية والعقلية .

إن « الأفيون » هى تـكشيف لأزمة التناقض بين الواقع والقيم ، ولـكنها أزمة مركبة بين الواقع والقيم السائدة من ناحية (عبد المقصود) وبين الواقع والقيم المثالية من ناحية أخرى (فتحى) والذهول الغيبى ليس إلا إحدى المحاولات لهجران الواقع والقيم السائدة ، واللواذ بالقيم المثالية . إلا أن الجنون هو الطريق

الحتمى للذهول الغيبي كانفصال كامل عن الواقع والقيم معا . فالضغط الإجتماعى باحتياجاته الملحة على ضير الوجدان المثقف بقيمه المثالية يشمر الصراع المزدوج بين الوجدان العلمى من جهة ، والضغط الإجتماعى والتخلف الحضارى من الجهة الثانية . ومن ثم تزدوج هزيمة الوجدان العلمى ، إجتماعيا ، فحضاريا .

ولقد تأثرت القصة بالإطار الشعرى فى صورته الحديثة كما يتضح من النماذج الكثيرة التى اقتبستها هنا ، كما حاول الفنان أن يمزج بين العامية والفصحى فى تلوين الشخصيات لا فى رسمها . ذلك أنه فى الرسم اعتمد على المونولوج الداخلى اعتماداً تاما . وقد كانت طريقته فى الحديث المباشر عملا فنيا مكملا للسياق التعبيرى لايشذ عنه بصراخ مفتعل . كما جاء التضمين من كتب الدراويش والتصوف بدلالة جديدة هى الإجابة على هذا السؤال : كيف تصبح الهزيمة شكلا ، والتفاؤل مضمونا ؟

فالحق أن الإطار الفنى للمستحيل فى رواية الأفيون هو هذا التناقض البين : الشاب المثقف ينقلب مجذوبا . هل انتهت الرواية حقاً عند ذلك ؟ أليس المستحيل عند الفنان هو منهجه التعبيرى فى صياغة الأحداث ؟ وبالتالى ، أليس هو البديل الفنى المنظور عن « الممكن » فكريا فى نظر المؤلف ؟

بمعنى آخر ، هل يمكن القول بأن مصطفى محمود فى هـــذا العمل متشائم ؟ أم هو يصوغ الحد الأقصى لما يمكن أن تؤدى إليه حضارة متخلفة تقتات عليها ديدان الورق الأصفر ؟ إن التشاؤم والتفاؤل فى الأدب لا سبيل إلى الإستدلال عليه بخاتمة الرواية ، وإنما بالأثر العام للعمل الفنى ككل . إننا لا نستطيع أن نقول « آمين » خلف كل دقة ذكر نطق بها إفتحى — أو عبد السلام — فى نهاية الرواية ، وإنما نحن نغيب لتونا فى جوف المأساة ، ثم نفيق من جديد على ماتقوله الرواية الثالثة لمصطفى محمود . رواية « العنكبوت » .

سمعت المؤلف يقول أن العنكبوت ، أول قصة علمية فى الأدب العربى من النوع المسمى فى الإنجليزية Science Fiction . ثم قرأت لأحد النقاد مايؤكد هذا المعنى . ولولا أن الريادة الأدبية لها أهميتها البالغة فى تقييم الأثر الفنى ، لما التفت إلى هذه النقطة ، ولكنى أعتقد أن المصدر الرئيسى للتاريخ الأدبى هو النقد الأدبى . لهذا السبب فقط ، أقول أن سلامة موسى هو أول من كتب القصة العلمية فى أدبنا

الحديث حين أصدر كتابه « أحلام الفلاسفة » عام ١٩٢٧ يضم قصته المعروفة باسم « خيمى » أى مصر . وفيها يتخيل بلادنا عام ٣١٠٥ فيصف الناس نحالا كبار الرؤوس تكاد طلعتهم تقترب من الأنوثة . وهم يعيشون على غذاء مستخاص بالطرق الكيميائية ويحيون فى ظل اشتراكية كاملة ، ويتطورون فى سلوكهم اليومى بالوسائل العلمية ، وقد طالت أعمارهم إلى متوسط قدره قرن ونصف . وأصبحت الآلة والكهرباء هما الجهاز الإلكترونى الذى ينظم عالم الإنسان بأسره . وخيمى أشبه بحلم يجمع بين اليوتوبيا — المدينة الفاضلة — من ناحية المضمون ، والقصة العلمية من ناحية الشكل .

وهناك أيضا مسرحية الحكيم « رحلة إلى الغد » فهى بالرغم من طابعها الحوارى ، فإنها تندرج تحت باب القصة العلمية . ذلك أنها تبدأ فى صاروخ عابر القارات يحمل طبيبا ومهندسا كان محكوما عليهما بالإعدام ، ثم تغير الحكم فى اللحظة الأخيرة حين وقع اختيار إحدى الهيئات العلمية عليهما للقيام بإحدى رحلات الفضاء . إلا أن الصاروخ يصطدم بأحد الكواكب الأخرى فيهبط بها . وتدور أحداث الغد فى تصور توفيق الحكيم ، إذ يفقد الإنسان القدرة على « العمل » لأنه لا عمل هناك ، فكل شيء لا يحتاج إلى الإنسان ، كما أن الإنسان لا يحتاج إلى أى شيء ، لقد كتب له الخلود فى هذا « الفراغ » إن جاز التعبير ، لا يحس ولا يشعر ولا يموت . وتصبح المعجزة هى عودته إلى الأرض ليعرف الحلم والهدف والعمل . ويعود إلى الأرض ليجد أن الزمن الذى أمضاه فى الكوكب البعيد يعادل آلاف السنين التى مرت على الأرض ، وهى بالتالى عالم جديد يشبه فى الكثير الكوكب السابق . كل شيء تديره الآلة . ولم يعد ثمة مكان للأدب والفن أو الثقافة الروحية . ويصبح الأمل — عند المؤلف — معقودا على حزب « الماضى » الذى يدعو إلى الحياة العاطفية ، وتحطيم العالم الآلى ، والإعلاء من شأن الإنسان بأن يعمل .

وليس هنا مجال المقارنة بين هاتين القصتين المتضادتين . إلا أنه يمكن القول باختصار أن سلامه موسى يتفق مع الحكيم فى بعض الشكليات كتوفير الغذاء عن طريق الكيماويات ، وكان أقل منه تفاؤلا حين قدر عمر الإنسان بمائة وخمسين سنة ، بينما قدر له الحكيم ثلاثمائة سنة . إلا أن سلامه موسى حل التناقض بين الإنسان والعمل وبين الحرية والضرورة بتركيب المتناقضات تركيباً مزجيا

«لاجدليا» فكانت الفلسفة والثقافة الفنية من مقومات العصر القادم . كما عنى بسلامة بالنظام الاشتراكى من ناحيتى الدولة والشعب ، وتفاءل غاية التفاؤل بمجتمع الغد .
أما توفيق الحكيم فقد تصور فيما يبدو المجتمع الذى قالت به الماركسية فى المستقبل تصورا خاطئا . فالعمود الفقرى فى البناء الماركسى ، فلسفيا ، هو صراع المتناقضات ، الاكتشاف العظيم لكارل ماركس . وصراع المتناقضات هو المنهج الجدلى فى التغيير الاجتماعى ، بحيث لن يوجد من ينسب إلى نفسه صفة الماركسية ويتصور المجتمع القادم بعد مئات وآلاف السنين مجتمعا ساكنا بلا تناقضات رئيسية وثانوية . كل ما يمكن أن نقوله من الآن ، ونحن لا نملك أى تصور لهذا المجتمع البعيد وإلا وقعنا فى أسر المناهج الغيبية ، هو أن العلم سيهيىء الحلول السلمية لتلك التناقضات الحتمية الظهور فى مجتمع المستقبل . ومن ناحية أخرى فقد أدرك انجلز منذ وقت مبكر معنى « سر الوجود الإنسانى » فذكر أن الصراع القادم ، سوف يتبلور فى الصراع بين الإنسان والطبيعة . ولن يقتصر هذا الصراع بطبيعة الحال على أدوات العلم الطبيعى ، بل ستتآزر معه فى وحدة جدلية عميقة ، أدوات البحث الفلسفى ، والخلق الفنى ، ومختلف أدوات المعرفة القائمة الآن ، والتى سوف تستجد فيما بعد . وقد أخطأ الحكيم فنيا وفكريا حين تصور الذاكرة والتخيل فى الكائن المجرد من النسبية . فالكائن حين يتحول من النسبية إلى المطلق ، يلتحم بسر الكون ولا يصبح غريماً له باسم النسبية . فالأزمة بين «الإنسان» والكون هى أزمة النسبى مع المطلق ، وليس العكس . ولا معنى إذن أن يحدث هذا التناقض الواضح فى تكوين شخصيات «رحلة إلى الغد» بين تكوينهم النسبى الذى يعذبهم (الماضى بواسطة الذاكرة والتخيل) وتكوينهم المطلق الذى يعذبهم أيضا (الخلود بواسطة العلم) . وقد ضللت الحكيم الدعايات الاستعمارية حول معنى الحرية والعمل والإنسان فى المجتمع الاشتراكى حين تصور إمكانية انعدام هذه المعانى فى مجتمع لم تعد به حاجة إلى العمل ، وهو مصدر الحرية وملهم الإنسانية . من هنا جاء اهتمامه المفرط بالجانب المورفولوجى «الخارجى» من المجتمع ، ولم يبذل قدرا مساويا من الاهتمام بالجوهر الديناميكى « الاشتراكية » وانعكاسه على الإنسان . وقد ناقش الحكيم المدينة الماركسية الفاضلة ، كمثل أعلى للمدن الفاضلة السابقة ، ثم قدم حلا وسطا هو المدينة التى اختارها ويفصل بيننا وبينها ثلاثة قرون ، وهى تتضمن ظلالا لذلك الكوكب الملعون « المدينة الماركسية » .
غير أن مجموعة التناقضات التى اختارها الحكيم للتجسيد الفنى بين الذهن والعمل ، وبين الشعور والفكر المجرد ، ليست هى التناقضات القادمة .

ولست أود المضى فى تقييم وتحليل مسرحية الحكيم ، إذ يمكن الرجوع إلى مقاله « الانسان والكون » المنشور بكتابه « أدب الحياة » لنضع أيدينا مباشرة على أفكاره كلها التى تخص هذا الموضوع[1] . ولكنى أردت أن أستغل فرصة مزدوجة للبرهنة على أن ثمة روادا للقصة العلمية فى تاريخنا الأدبى منذ ١٩٢٧ «خيمى» إلى «رحلة إلى الغد» فى ١٩٥٧ . ثم التأكيد على أن القصة العلمية تتضمن عديداً من التيارات الفكرية المتأثرة ى جوهرها بفلسفات الغرب . فلاشك أن سلامه موسى فى « خيمى » كان يطبق نظرية التطور على النحو الذى نراه عند برنارد شو وولز . كما أن الحكيم كان متأثرا على نحو ما بأفكار الدوس هكسلى عما يمكن أن تؤول إليه الانسانية وفقا لنظريات العلم . وهى أفكار مثالية تتسم بالذعر من احتمال إنهيار دور الفكر والفن فى المستقبل .

لابد لنا من التعرف على تراث «القصة العلمية» فى أدبنا من الزاوية الفكرية ، حتى نستطيع التعرف على مكان عنكبوت مصطفى محمود من تاريخنا الأدبى ، فكرا وفنا . ولقد حاول نجيب محفوظ فى الثلث الأخير من قصته «أولاد حارتنا» أن يرمز إلى نضال الانسان العلمى من أجل أكتشاف سر الوجود أو لغز الكون « الجبلاوى » ولكنه أستطاع أن يزاوج بين هموم الانسان الميتافيزيقية وهمومه الاجتماعية « توزيع الوقف » . ونجح نجيب فى أن يخلق مركبا فنيا من أشواق الفكرة الميتافيزيقية ، وحرارة الهدف الاجتماعى ، فجعل من الاشتراكية والعلم سلاحا ذو حدين : أحدهما فى قلب الوجود ، والآخر فى قلب المجتمع .

وبالرغم من اختلاف المراحل التاريخية التى أثمرت سلامه موسى ، وتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ .. فاننا نلاحظ أن « المستقبل » هو عماد الرؤيا الفنية لكل منهم ، سواء كان تفاؤلا عند سلامه إبان الربع الأول من القرن العشرين حيث لم تكن الاشتراكية قد استقرت بعد كنظام عالمى ، أو كان ذعرا مثالياً عند الحكيم فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين وقد أطلقت احدى بلدان الاشتراكية أول سفن الفضاء . أو كان توفيقا جدليا بين العلم والأشتراكية عند نجيب محفوظ (١٩٥٩) كنبوءة فنية لتطور بلادنا نحو الأشتراكية . ولعل هذه هى الثمرة

---

(١) كذلك يمكن الرجوع إلى فصل « العقل والقلب بين الفكر والعمل » بكتابنا « ثورة المعتزل : دراسة فى أدب توفيق الحكيم » الطبعة الاولى — ١٩٦٦ — مكتبة الانجلو المصرية .

الأولى التي نجنيها من كل هذه المقارنات ، وهي أن « المستقبل » هو هيكل أبنية « القصة العلمية » السابقة على قصة العنكبوت التي اتخذت هيكلها الفني من «الماضي» .

والقصة ، شكلا ، هي مذكرات الدكتور داود الذي كان يعالج المهندس راغب دميان حين بدأت أحداث غريبة تظهر في الأفق . فلقد فوجىء الجميع باختفاء المهندس الشاب الذي يعمل بوحدة أبحاث الراديوم بالقصر العيني.وذلك على أثر وفاة إمرأة من الفزع بالسكتة القلبية في شقة راغب دميان ، والعثور على معمل عجيب في شقته ، ولكن بغـــير أن يكون موجوداً بالشقة عند وقوع الحادث المفاجيء .

وتنقلب حياة الدكتور داود رأسا على عقب ، فيجعل رسالته الجديدة في الحياة هي العثور على دميان واكتشاف حقيقته . ذلك أنه حين توجه في مساء نفس اليوم الذي حدثت فيه وفاة السيدة إلى مقابر الروم الكاثوليك حتى يحصل على عينة من المخ يجري عليها التحليلات التي ترك دميان رموزا بها . اكتشف مع حارس المقابر المذهول ، أن جثة المرأة بلا رأس ! حينذاك أيقن أن سراً ضخما يكمن في شخصية المهندس المريض بصداع دائم زعم له أحد الأطباء أنه ورم في المخ . بينما الغيبوبة التي كانت تقتحمه وتجعله يتكلم باللغة الأسبانية السليمة لا يمكن أن تكون صراعا أو ورما في المخ ، كما أن وفاة السيدة بالسكتة القلبية والعثور على جثتها بغير الرأس ليست دليلا كافيا على أن راغب دميان مجرد سفاح عادي .

وتتكشف الأحداث عن العالم العجيب الذي يعيش فيه المهندس الهضيم الوجه. فهو قد خصص معمله في تلك الفيلا النائية لصنع ذلك السائل السري الذي يحقن به الإنسان ، فيعيش ماضيه الذي لا تعيه ذاكرته الانسانية ، يعيش تاريخا تجسد عبر الأزمان الماضية في شخصيات مختلفة التكوين متعددة العقليات والاتجاهات والنوازع والأهداف . وقد حقن الدكتور داود نفسه بهذا السائل الأزرق الذي أكتشفه راغب دميان ، فعاش في مئات العصور السابقة على عصرنا ، وفي أجساد عشرات الشخصيات التي لم يكنها في حياته الراهنة . وقد شاهد احداثا وبيئات كأنه أمام شاشة سينمائية تعرض فيلما ، بل كأنه في غيبوبة سحرية تهيم به في عوالم لم يرها قط .

جمع الدكتور داود مختلف المعادلات والشفرات التي فهمها والتي لم يفهمها ، والعينات التي عرفها كمخ الانسان ، والتي لم يعرفها كلعاب العنكبوت ، ولكن شراهته في أن يعيش تلك اللحظات السحرية مع « الماضي » لم تتح له الفرصة لأن يحتفظ بجزء من السائل العجيب . وما أن يفاجأ دميان بالدكتور داود يمسك بأنبوبة السائل الأزرق حتى يسقط مغشيا عليه ، ولا يلبث أن يموت . وبموته يموت الأمل الأخير في اكتشاف السر الأكبر ، أو لغز هذه الأبحاث المعقدة اللانهائية التي يحتويها المعمل المعزول عن الأعين .

ويلاحظ الدكتور داود أن البقية القليلة المترسبة في أنبوبة السائل بدأ لونها يتغير ، فيسارع بحقن نفسه بالسائل المتحول إلى اللون الأخضر .وتتوقف كتابة المذكرات، فقد عثر عليها مع جثة الدكتور داود الممددة في أرض المعمل العجيب.

والقصة - كما نرى - لا تعتمد على شخصيات أو أحداث ، بقدر ما تعتمد على فكرة ذهنية لاتحتاج إلى معادلات موضوعية تجسدها ، بقدر ما تحتاج إلى شرائح زجاجية تشف عنها وتجردها . فهي مزيج هلامي من تركيب « الاحتمال » الفني ، و « الحلم » . وليس موت دميان وداود إلا يقظة من الحلم ، وعزلة عن الاحتمال ، تمهيداً لتركيب جديد ، وهكذا .

وهنا لابد لنا من أن نتساءل عن علاقة العنكبوت - كقصة علمية - بأدبنا الحديث ، في إطار التطور الاجتماعي الحادث والتيارات الفكرية المعاصرة . وهي علاقة يمكن تلخيصها في سؤالين :

* ماذا تضيف العنكبوت إلى الضمير الاجتماعي المعاصر في مصر ؟ هل هي إضافة « حضارية » تحيط بجوهر أزمتنا مع التقدم العلمي ، أم هي « حلم » مثالي يخترق أسوارنا الحضارية ليقف جنبا إلى جنب مع الحضارة العلمية ؟

* لماذا أختار الفنان « الماضي » هدفا للبحث بدلا من المستقبل ؟ ولماذا مات كل من دميان وداود ؟

وأول ما يتبادر إلى الذهن هو أن العنكبوت ليست امتدادا حرفيا لتراثنا الأدبي من القصة العلمية . هي بلا شك امتداد للروح التي أملت على أدبائنا فيما مضى كتابة القصة العلمية ، وهي أننا لا نستطيع مطلقا أن نكون بمعزل عن حضارة

العلم . وأن الحضارة العلمية المحيطة بنا يمكن لها أن تثير تفاؤلنا « سلامه موسى » أو تثير جزعنا « الحكيم » أو تبعثنا على التفكير والتأمل « نجيب محفوظ » . كل ذلك فى حدود « المستقبل » الذى يمكن يتكشف فجره مع أضواء العلم . على أساس من نقطة الانطلاق الموحدة هذه (المستقبل) استشرف أدباؤنا فيما مضى مستقبل الإنسان ، فارتأى بعضهم أن العلم والاشتراكية يحققان انسانية الانسان، وارتأى البعض الآخر أنهما يمحوان هذه الانسانية . مصطفى محمود ، ليس وريثا لهذه النظرة من نقطة البداية . إنه لا يجد فى العلم مصوراً للمستقبل فحسب ، لا يجد فى العلم سوراً للمدينة الفاضلة فقط . إن مصطفى محمود يحقق للعلم ـ فى المستوى الفكرى ـ بعدا جديداً هو الماضى ، أو هو التاريخ ، بمعنى أدق. فالانسان التاريخى هو هدف مصطفى محمود من رواية العنكبوت . الانسان التراث الذى لم تلتفت إليه التيارات الفكرية السابقة ، هو المحور الفنى فى هذه الرواية . كان من الممكن أن يتهم مؤلف العنكبوت بأنه يصوغ رواسب رومانسية عالقة بوجدانه الفنى فى لهفته الشعرية إلى الماضى . وكان من الممكن أن يتهم بالرجعية لأنه يوظف العلم فى خدمة الموت، لأن الماضى كيان ميت . إلا أن هؤلاء وأولئك لم يتابعوا بندول الساعة فى أدب مصطفى محمود ، من المستحيل إلى الممكن . فالمستحيل الذى كان يعربد فى رواية الأفيون فى دائرة التخلف الحضارى المرعب ، هو الذى قاد عبد المقصود إلى ذلك الانفصال الأبدى بين الواقع والقيم السائدة (بمستشفى الأمراض العقلية مع نابليون بونابرت وبابلوبيكاسو وغيرهم) والانفصال الآخر بين الواقع والقيم المثالية (فتحى الذى أصبح عبد السلام فى حلقات الذكر) . إن مأساة التخلف الحضارى فى العنكبوت تتخذ لنفسها وضعا جديداً هو الغاء دائرة الذهول الغيبى والانفتاح المتجدد على دائرة العلم . وإذا كان العلم قادرا على أن يصوغ المستقبل ، كما تقضى بذلك بديهيات الحضارة الحديثة ، فانه قادر بلا أدنى شك على تثبيت جذورنا فى الأرض ، قادر على وصلنا بالتراث ، قادر على وضعنا فى ركب التاريخ .

وحينئذ نسترد الإنسان إنسانيته الحقيقية . هذا هو « الممكن » الوحيد فى حياة الإنسان المعاصر ، أن يرتبط بجذوره فلا يشعر مع رياح العلم أنه معلق فى الفضاء ، سواء كان هذا الفضاء صاروخ توفيق الحكيم ، أو حلم سلامه موسى . لم يعد هناك وقت ـــ عند مصطفى محمود ـــ لأن يتغزل الإنسان المعاصر فى المستقبل

البعيد ، أو أن يجزع منه ، فهذا المستقبل العلمى آت لا ريب فيه ، بكل مزاياه ومشكلاته . ولكن هذا الإنسان يريد أن يطمئن ورأسه فى كوكب آخر ، أن أقدامه مستقرة فى أعماق الأرض الأم . ففى ترابها إنسانيته ، وفى ترائها الخلاص من جنون الذهول الغيبى . لأن التراث عن طريق العلم ، يربط الإنسان بواقعه التاريخى كاملا ، فالتاريخ ليس ماضيا فحسب ، إنه الماضى والحاضر والمستقبل . إنه الأرض حيث ترسخ أقدام البشر ، وهو أعلى أعالى السماء حيث ترتفع رؤوسهم .

وليس موت دميان وداود إلا شهادة الميلاد للممكن الوحيد أمام حضارتنا ومأساتها . وتلك فكرة لم تخطر على بال رواد القصة العلمية فى بلادنا ، كما لم تخطر على بال أنصارها فى خارج ديارنا . وتلك هى ريادة مصطفى محمود الحقيقية : المحور الفكرى العميق لمعنى المأساة فى تخلفنا الحضارى ، فليست المأساة الاجتماعية إلا أحد عناصر هذا التخلف الرهيب . مأساة المجتمع تنحصر فى أشكال العلاقة الإنسانية بين الأفراد والطبقات والعصور ، ولكن مأساة الحضارة تتجاوز هذه الأسوار وتتخطاها إلى معالم الوجود الإنسانى الأكبر فى كفاحه البطولى لاكتشاف سر الأسرار ، لاكتشاف معنى حياتنا .

إن مصطفى محمود فى واقع الأمر لم يقدم إجابة ، ولكنه اكتفى بصياغة السؤال الموجه إلينا من رواياته الثلاث : ماذا تختارون ، المستحيل أم الممكن ؟ المستحيل هو انفصالكم الأبدى عن الواقع ، والممكن هو اتصالكم الحميم بالأرض . وما بين المستحيل والممكن يتحرك بندول ساعة مصطفى محمود وفنه يعلن تحديه لجوهر المأساة .

دموع ناتاشا

كثيرا ما ألح على هذا السؤال : لماذا كانت الرواية العربية فى مصر ولبنان أسبق إلى الظهور منها فى سوريا ؟ ولم أكن أجد جوابا إلا فى تاريخ المنطقة العربية، التى كانت ظروفها المضطربة تنعكس على سوريا بشكل حاد ، يدع من الاستقرار حلما يراود الناس فى أحلامهم ، لكنه لا يعرف طريقه إلى قلوبهم . لذلك كانت القصيدة والأقصوصة أسرع الأشكال الفنية لالتقاط هذه الفورات الاجتماعية والسياسية ، والتعبير عن تطوراتها السريعة المتلاحقة ، التى لا تتيح للفنان عملا أدبيا طويلا كالرواية .

ولو أننا تأملنا بواكير الإنتاج الروائى فى الأدب السورى ، لاكتشفنا آثار الولادة الحديثة لهذا الفن ، فنحن مع قصة « المصابيح الزرق » لحنا مينه ، لانرى بناء روائيا متكامل السمات ، بمعنى أننا لا نعثر على الشروط العامة للهيكل الروائى وإنما نلحظ تفككا بين الأحداث ، ونفتقد محورا دراميا تدور من حوله هذه الأحداث ، حتى أننا نحس بالرواية ، وكأنها مجموعة من القصص القصيرة . كذلك أحسست بتأثر المؤلف تأثرا بارز الملامح بأعمال الكاتب الروسى مكسيم جوركى . والتأثر بالأعمال الأجنبية لا يضير الفنان فى شىء ، بل هو يغنى طاقته المبدعة بمزيد من الخبرات الحية فى الفن والحياة . لكن هذا اللون من التأثر شىء بعيد عن المحاكاة والتقليد . لأنه ـ فى النهاية ـ عملية ثراء ذهنى وشعورى ، تتسع بها دائرة الرؤية فى بصيرة الفنان ، وتعمق من إحساسه بالحياة ، وتضيف إلى قدراته التعبيرية إمكانيات جديدة . ويغلب على المحاولات البكر فى فن من الفنون ، أنها لا تفهم القضية على هذا النحو ، فيجىء تأثرها بالآخرين واضحا بصورة تقريرية . أى أن هذا التأثر لا نتبينه من اتساع رؤية الفنان وتعمق بصيرته وقدرته التكنيكية ، وإنما نتلمسه فى التقارب الشديد بين « المحاولة » وأمها الأجنبية . هذا ماشعرنا به فى « المصابيح الزرق » وفسرنا الظاهرة يومها بأنها إحدى نقاط الضعف التقليدية التى لا مهرب لكل شكل أدبى جديد ـ فى أغلب الأحيان ـ من التأثر بها . وكان يبدو الأمر طبيعيا لو اعترفنا بأنها « نقطة ضعف » وحاولنا من جديد . لكن الذى حدث هو أن الظاهرة المرضية ، أصبحت « مفهوما » عند بعض أدبائنا ونسوا أن العمل الأجنبى الذى يقلدونه لم يكتسب عظمته وقيمته إلا لكونه تعبيرا صادقا عن الأرض المحلية التى نبت فيها . غير أن الظواهر المريضة سرعان ما تتوارى

أمام غزوات التقدم . ويتخلص المجتمع شيئا فشيئا من مركبات النقص والاحساس بالضعة . ويتطور الفن من مرحلة التأثر التقريرى - أى التقليد والمحاكاة - إلى مرحلة التأثر الواعى العميق ، فيقدم لنا مجتمعنا بكل ما لديه من إمكانيات متواضعة(١).

وقد عثرت على هذه المرحلة الجديدة من تاريخ الرواية العربية فى سوريا بعد ما قرأت « باسمة بين الدموع » للدكتور عبد السلام العجيلى . والقصة تروى مأساة هذا الجيل الضحية فى معاناتنا لأزمة التناقض الحادة بين قيم المجتمع القديم ، والعلاقات الاجتماعية الناشئة مع المجتمع الجديد . والمؤلف يرسم لنا أبطاله جميعاً وفق هذا المنهج . فنرى « سليمان » .. هذا المحامى الشاب الذى يحترف السياسة عن طريق الخطابة والكتابة ، رمزا حقيقيا لشباب جيل كامل . و « باسمة » أيضا تمثل وجها معينا للفتاة العربية ، هو الوجه الحائر القلق بين سماء المثل العليا . وأرض الواقع الصلبة . كما تمثل « هيام » وجها آخر ، للفتاة التى استقرت فى أحضان أحلامها بعيدا عن كل ما يدور بين جنبات هذا الواقع من أشياء غريبة لم تعرف إلى حلها سبيلا .

وما نستشعره حقا بعد قراءة القصة هو أن هذه النماذج البشرية التى نراها بين الصفحات ، هى نماذج حية حقيقية . عاشت وما تزال - بين ظهرانينا - تعانى فى قسوة وعنف كل ما تحمله مراحل الانتقال عادة من عذاب مرير . وتعنى بالتالى أن الفنان ، كان يرسم مجتمعنا نحن ، ويصور حياتنا نحن ، ويقاسى من آلامنا ، ويخفق مع نبضات قلوبنا ومشاعرنا . وهو بذلك ، قد تخلص من « نقطة الضعف » التى رافقت المرحلة السابقة .

٭ فنحن مع سليمان ، شاب ريفى يعيش فى المدينة ، تحددت موهبته فوق المنابر وعلى صدر الصحف . ووفرت له القرية خصائص الإنسان الزاهد فى أضواء المدينة ، فكانت تغمره الأضواء رغم أنفه : راودته زوجة صديقه ، فأعرض عنها وهو راغب فيها . وعاش مع إحدى الراقصات ليعيد إلى الأذهان حكايات الفرسان فى العصور الوسطى . ثم التقى أخيرا بباسمة وشقيقتها هيام .

---

(١) قدم حنا مينة بعد ١٢ سنة من ظهور « المصابيح الزرق » عملا روائيا من أعظم ما جادت به القريحة العربية المبدعة هو « الشراع والعاصفة »

« باسمة - ككل بنات جيلها - فوجئت وهى فى الرابعة عشرة من عمرها تزف إلى رجل لم تره من قبل ، فما لبثت أن تمردت على الزوج والأهل والمجتمع . وأعلنت « حريتها » فى أن تدرس وتتعلم وتشرب القيم الرفيعة والمثل العليا من صفحات الكتب . ثم تبدأ حياتها من جديد كامرأة عاملة منتجة .

« أما هيام - الأخت الصغرى - فليست من جيل شقيقتها . فهى لم تمر بتجربتها الكبرى ، فكانت الفلسفة والأدب والشعر ، هى الوسادة الطرية التى تحتضن أحلامها برفق ، وتستقبل دموع تجاوبها مع أحداث الروايات التى تحيا مع أبطالها ، فلا ترى فى الحياة سوى الزهور والورود وزوارق من ذهب .

والتقت المرأة التى أثقلت رأسها الجيل مرارة التجربة وحلاوة الكتب بالشاب القروى الوسيم . الذى يخطف إسمه الأبصار فى الصحف ويخطف صوته الاسماع فى قاعات الحزب . التقت باسمة بسليمان . فرأى فيهـا صورة « ناتاشا » بطلة أحد الافلام الروسية ، وإن لم يحاول المؤلف أن يربط بين المرأتين بأى خيط رفيع له دلالة إنسانية ، حتى إذا نادى سليمان على باسمة بـ « ناتاشا » كان بوسعنا أن نحس ذلك الخيط بين الفتاة وإسمها الرمزى .

من هذه الشخوص - المنحوتة بعمق من صخور واقعنا - نجح الفنان فى تقديم لوحة رائعة ، تعتبر وثيقة غالية تكشف عن جراحات هذا الجيل وإن اقتصرت هذه اللوحة على الخطوط والألوان . ولم تمدنا حدثا روائيا تكونه جزئيات حديثة صغيرة تتطور رويدا رويدا إلى أن تبلغ الذروة الدرامية قة المعنى الإنسانى الكبير الذى قصد إليه الفنان . فالعلاقة الجسدية التى قامت بين سليمان وباسمة ، والعلاقة الروحية بينه وبين هيام ، والعلاقة السابقة مع راقصة الملهى ، كانت جميعها علاقات هلامية لم تفرزها ظروف خاصة يمكن لها أن تبرر هذه العلاقة أو تلك .

ومع أن المؤلف قد صور شخوصه فى إطار واقعى تماما ، إلا أن الخيوط الحديثة التى ربطت هذه الشخوص ، كانت من الضعف والوهن ، حتى أنها لم تخلق — فيما بينها — حدثا روائيا . فبينما كانت الثورة الأولى فى حياة باسمة ، تستطيع أن تمهد لحدث روائى ضخم — إذ هى تمردت على الزوج والأهل والمجتمع — نجدها توجز تاريخها على نحو مبتسر . فتقول « صحيح أن أهلى قد شهدوا لما أقدمت عليه وأنا فى الرابعة عشرة من عمرى . ولما حققته فى إقدامى ذاك ، ولكن الأمر انتهى

بهم إلى قبوله . بل إلى الفخر به وبى أحيانا . انتهى بهم الأمر كذلك من ورائه إلى أن يعترفوا بامتلاكى لنفسى . وذلك ، لو تعلم ، شىء عظيم . إن لى من الحرية مالم يتح لواحدة من أترابى وأشباهى فى هذه المدينة . ولو سألت أهلى عن تصرفاتى لقالوا لك نحن واثقون بها . غير أن القضية ليست قضية ثقة وحسب . . إنها قضية اعتراف بحريتى التى لم استوهبها من أحد بل بيدى رفعت عنها حجبها وأزحت عنها ستورها الخانقة » (ص ٨٠ ط أولى) .

لخص لنا الفنان بهذه السطور ، الجذور الاجتماعية للفتاة ، هذه الجذور التى غذت حياتها كلها ، وأفرغت تجاريب مستقبلها . ولو أنها تناولت بالتفصيل بضع جزئيات صغيرة تحكى لنا ظروف تمردها وثورتها ، وكيف أنها – وهى البنت المراهقة فى مجتمع مغلق – استطاعت أن تحطم الأغلال وتنجو . لو أنها فعلت ، لقدمت لنا شطرا كبيرا من الحدث الروائى . وما كنا نستقبل تغيرها المفاجىء على أنه إحدى المعجزات . وفى مثل هذا الإطار تماما ، روى لنا سليمان قصة حياته ، فلم نعايش القصة ، ولم ننفعل بها ، ولم تمتد خيطا دراميا يلتقى بصورة طبيعية مع الخيط الآخر الذى كان على البطلة أن تصنعه . وهكذا أهمل المؤلف هذه الجذور الهامة ، فلم تمتد خيوطا درامية تتشابك مع الأحداث والشخوص ، فتكون الحدث الروائى . لقد نجح الفنان إلى درجة كبيرة فى تصوير « اللحظة الحاضرة » من حياة نماذجه ، دون التقاط الظروف « الماضية » التى أسهمت فى صياغة الحاضر فجاءت القصة مجرد لوحة جميلة ، خالية من المحور الدرامى .

وما يثبت أن الفنان مولع بالتصوير وتقديم اللوحات ، دون العناية بإبراز المحور الدرامى للقصة ، ما أقدم عليه من تفصيل فى بعض المشاهد لا يخدم السياق التعبيرى فى كثير أو قليل ، كما رأينا فى حديث صديقه الطبيب بكلية الآداب إذ راح يسترسل فى خطاب طويل غريب ، لا ترمز غرابته إلى أية دلالة فنية أو إنسانية . كما لاحظنا شيئا من هذا القبيل فى تصويره آلام سليمان الحادة العنيفة فى غرفة « التجبير » (ص ٢٩٤) رغم أن هذه اللحظات الشاقة المضنية لا تضيف جديدا إلى العمل الفنى ، بل تصبح عائقا نفسيا عند المتلقى فى متابعته الأحداث ، وتكلفه كثيرا من الإرهاق فى محاولته الجادة لاكتشاف المدلول الخفى وراء هذه الصورة أو تلك فإذا لم يجد مبتغاه كانت خيبة الأمل عاملا مفسدا لمتعته الفنية ،

هو انعكاس صريح لما أقدمت عليه الصورة الجميلة — التى لا تحتمها ضرورة فنية — من فساد جزئى لتركيب القصة الجمالى . ومن ثم تفقد الصورة قيمتها الإنسانية بعد فقدها المبرر الفنى . لكن هذه الأداة التعبيرية الممتازة — أعنى الصورة — التى يمتلك الفنان ناصيتها دون عناء ، أنقذته من ورطة تقليدية يتزلق فيها معظم أدبائنا . هى « التقريرية » . إن بعض قطاعات الرواية تتضمن مشكلات سياسية تغرى بالخطابة والتقرير ، ومع هذا فالمؤلف يصوغها فى صور رغنية أخاذة . ولنستمع إلى سليمان ، وهو يصف نموذجا « وصوليا » فى رسالة منه إلى باسمة : « هل تعرفين سعيد بك ، ربما تكونين قد سمعت باسمه . إنه فى عمر أبى ، وقبل عشر سنوات كان اسمه سعيد أغا وكان يلبس قنبازا يلف عليه حزاما عريضا ، وطربوشا يلف عليه عمامة أغبانية ضيقة . وله شاربان ذلك الحين يقف عليهما الصقر ، كان أعز أصدقاء المستشار الفرنسى ، ورئيسا للبلدية فى بلدتنا الصغيرة . ولكن كل مافى هذا الكون يتطور . سعيد أغا يصبح سعيد بك ، بعد أن خفف عن عنترية شاربيه ، والخونة الذين كانوا يشون بأبناء أمتهم لضباط الاستخبارات يصبحون أساطين فى أحزاب الوطن المستقل ، والمبادىء الرفيعة تتطور ، فتصبح باسم الواقعية بنودا فى عقود شركات ، فتستخدم للمساومة وتبادل المنافع » (ص ٨٥) .

حدد لنا الروائى — بهذه الكلمات — سمات هـــذا « النموذج » ولا أقول « سعيد بك » لأنه لم يصبح — بعد التحديد الموضوعى لصفاته الخاصة — فردا أو ظاهرة مفتعلة ، بل نموذجا عاما للآلاف من أمثاله ، الذين أنبتتهم أرض اجتماعية واحدة . ولا يهمل الفنان هذه الأرض ، فيردد سليمان شعوره نحو الحزب قائلا : « كنت أرى حزبهم مجرد جمعية طوباوية تعجبنى كلمات مبادئها وتؤلمنى لاواقعيتها » (ص ٨٧) وتكمل باسمة فى مكان آخر : « ... والمصيبة أن وجودكم — أى الزعماء — ضرورة لابد منها ، لتصبح لهذه الأفكار قيمتها ، فهى لا تصبح سامية إلا بكم ، أحيانا بتبنيكم لها ، وأحيانا أخرى بمحاربتكم لها » (ص ١٣٢) .

وبقدر ما نجد شخصية نمطية مثل « سعيد بك » نجد شخصية أخرى باهتة مثل « حسين أبو عمشة » جاء بها المؤلف ليوضح آراءه فى موقف ما بواسطة الحوار بين سليمان وهذه الشخصية ، فأحسسنا بها شبحا ذهنيا ، لا نموذجا بشريا . يقول

حسين أبو عمشة (ص ١٧٦) : « القوة فى السياسة يا أستاذ . هذا هو الذى ينقصنا والله . تنقصنا مشانق تعلق فى الساحات ليعرف الناس أن الدولة بطاشة . ينقصنا واحد يمسك برقابنا بقبضة قوية . ويسوقنا كما تساق بكرات السكة فى خط مستقيم . ولكن الذى يحدث أننا مثل القطيع الذى يسوقه راع صبى كل همه أن يرد الشارد عن القطيع والمتلهى بأكل الزرع على الجانبين . ينقصنا واحد قوى يقول لسعيد أغا ولجماعته فى المجلس ، ولك أنت يا أستاذ : انصرفوا إلى أشغالكم واتركونى أدير أموركم ، ثم يقول (ص ١٧٧) : « نحن فى هذا البلد أكثرية من الجهلة ومن النصابين والحرامية . من الحق إذن أن ننتخب لتمثيلنا واحدا من طبقتنا ، فهل تظن نفسك أجدر من سعيد أغا ، من سعيد بك بتمثيلنا . تعال لنتحاسب : كم قطعة أرض سجلت باسمك من أملاك الدولة ؟ . وكم . . وكم . . ؟ » .

بواسطة هذه الأحاديث وحدها ، نتعرف على حسين أبو عمشة ، كشخصية تجريدية ، رسمها المؤلف ليخطط مظاهر المرحلة التاريخية التى يعيشها . وانعكس هذا التجريد على صورة الأرض الاجتماعية التى أرسى الفنان فوقها بناءه الفنى فلم يتح لنا فرصة التعرف الحميم على المرحلة التاريخية التى تعيشها سوريا . وكأنها فى عزلة عن العالم ، فضلا عن المنطقة العربية . ولست أهدف بالمرحلة التاريخية التوقيت الزمنى ، وإنما استهدف القطاع التاريخى الذى لا ينفصل عن القطاعات الاجتماعية والنفسية فى العمل الأدبى .

* * *

إن أزمة التناقش التاريخية — فى « باسمة بين الدموع » — بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، هى فى صميمها أزمة رومانسية . والأزمة الرومانسية فى تخطيطها ملامح المجتمع وتفاصيله ، تصبغه بألوان ضبابية غائمة . ومن ثم يكون إنسان هذا المجتمع هو الإنسان الرومانسى .

« فلاشك أن سليمان كان إنسانا حالما يحيا فى غيبوبة السحر ، فكم من الليالى « يجول فيها على قدميه فى تلك الأزقة الصاعدة ويراقب فيها انطفاء الأنوار فى البيت القديم الذى تسكنه باسمة وأختها هيام نافذة بعد نافذة . كم مرة قصد فيها

المكتبة التى لقى فيها هيام ذات يوم أثر عودته من بلدته . ووقف بين صفوف الكتب متطلعا إلى حيث كانت واقفة إذ ذاك تحادثه بلهجة المترددة الخجلة . كم وقفة وقفها أمام المنضدة المستطيلة فى مطبخ شقته متشاغلا بتهيئة فنجان قهوة وفى قرارة نفسه أمل عجيب بأنه حين يستدير سيجد هيام واقفة أمام الباب بقامتها وخديها الموردين وشعرها المرتمى على جانبى وجهها وعنقها » (ص ٢٦٠) .

« هذه الخيالات والأوهام بعينها . كانت تنفذ من بين جدائل شعر باسمة إلى داخل رأسها ، وهى تكتب له « ثار بى الشوق إليك فلم أجد إلا أن أسير إلى عين الكرش — حيث يسكن — فأدور حول العمارة ، بل دخلت إليها ووقفت امام شقتك ، فقرعت جرسها . كنت أعلم أن أحدا لن يخرج إلى منها ، فأنت بعيد بعيد ومع ذلك قرعت الجرس . وانتظرت أن يفتح الباب عن قامتك الطويلة ، عن شعراتك المرتمية على جبينك ، عن عينيك الضاحكتين » (ص ١٧٢) .

« أما هيام ، فتبنى آمالها فى صمت : تحب سليمان ، وتخجل من مكاشفته ، حتى إذا هبت الريح اقتلعت عشها الصغير من ذهنها الغض ، وراحت فى رقدة طويلة مع المرض والانهيار العصبى . إنها ترى الطوق الارجوانى الخاص بشقيقتها فى غرفة سليمان ، فتتبخر آلامها فى الحب .

هذه النظرات العديدة للحب ، تتطور مع السياق الروائى ، فيقول سليمان (ص ١١٩) : « أن المحافظة على النوع لا يمكن أن تتم إلا باقتران الجنسين الذكر والأنثى ، عملية محض حيوانية ، فكان لابد للطبيعة أن ترش على هذه العملية توابل نفسية وبهارات لتجعلها مقبولة للذوق الإنسانى الرفيع ، هذه التوابل والبهارات ، هذه المقبلات النفسية ، هى الحب » .

وتفيق باسمة على الحقيقة ، وهى أن قلب سليمان بين أضلع هيام ، وإن كانت هى التى تستوى بين أحضانه ، كل ليلة ، بينما تبتعد هيام عنها أميالا بعد أميال . لذلك تعمل — بكذبة صغيرة — على تقارب الحبيبين . أما هى فتذهب بعيدا « أرجوك أنا ، كذلك أبحث عن سعادتى ، وإن أجدها إلا بعيدا عنك . أما فى قربك فإنى

لن أجد غير اللذة ، غير اللذة ، وكل لذة إلى شبع ، ثم إلى ملل ثم إلى قرف . لقد شبعت منك ، شبعت ، فهل فهمت ؟ » (ص ٣٢٧) .

هذا التطور فى « معنى » الحب عند كليهما ، هو نتيجة طبيعية جدا لأزمة الجيل كله ، أزمة الحيرة والقلق اللذين تعبر عنهما دموع باسمة وهى تخاطب سليمان « ربما لم يكن الشىء الذى حملته لك ، والذى لا أزال أحمله ، حبا . ربما كان اشتهاء ورغبة جسدية منى بك ، شىء مثل الذى تحمله أنت لى ، اشتهاء لأنوثتى ورغبة بتملك جسدى » (ص ٢١٠) . بينما يعترف سليمان ، فى موضع آخر ، أنه فهم الحب كأخذ واستلاب « فكنت فى حسرة على أنى لا أستطيع أن آخذ هيام ، وأن أستحوذ عليها . أن أملكها » (ص ٣١٢) .

والحب ليس إلا وجها واحدا من وجوه الحياة ، فموقف الإنسان منه هو جزء لا يتجزأ من موقفه العام إزاء الحياة . لأن عينيه تملكان نظرة واحدة للأشياء من حوله . وهكذا يقول سليمان «فأية حياة تافهة أحياها أنا فى هذه المدينة منذ ثلاثة أعوام ضائع فى المحاماة وفى السياسة وفى اللعب . ألتهى بالقشور . وكل يوم يمر على يبعدنى عما يفيدنى وعما يفيد الناس الذين أريد لهم الخير والذين يثقون بى . وينتظرون الخير على يدى » (ص ٣١٤) . وقبل ذلك أخذ يتحدث عن نفسه متسائلا « وبعد ؟ وبعد ؟ سيعود سيرته الأولى . يعيش ليومه ، يكتب افتتاحيات جريدة . يخطب فى مؤتمرات حزبه . ينعق كلاما لا يؤمن به ولا بجدواه . يعطى استشارات قانونية لا يهمه من يفيد منها المحق أم المبطل » (ص ٣٤٧) وتتجدد أنغام هذا الضياع ، مأساة الجيل فى لحن جنائزى رتيب ، يردده سليمان فى خطابه إلى باسمة « خير لك إذن أن تجى أختك الحبيبة مصيرا يربطها بى . أما أنا فلا تقلق على فإنى سأتزوج منذ وصولى بلدتى . سأتزوج بنت مدير المدرسة التى هناك . فتاة جميلة ومهذبة ، وترى باقترانها بى شرفا كبيرا . ستقولين كيف تتزوجها وأنت لا تحبها ولكن هل على الحب وحده تبنى البيوت ؟ »

وتظل علامة الاستفهام تعبيراً ما مأساويا عن ضراوة نقطة التحول الدامية فى حياة هذا الجيل .

* * *

من القضايا التى تثيرها « باسمة بين الدموع » قضية المونولوج الداخلى الذى يفهمه أدباؤنا على نحو مغاير لمعناه الحقيقى . فالاسترسال فى خواطر ذهنية مرتبة ترتيبا منطقيا ، شىء يمكن تسميته بالتداعى الذهنى ، لا المونولوج الداخلى ، لأن هذا الأخير يستوجب خلطا طبيعيا — وبشكل تلقائى — بين الذات المتكلمة والغائبة والمخاطبة ، فى اللحظة الواحدة . أما أن تحدث الشخصية نفسها من الداخل حديثا منظما منمقا ، فإن الأمر يصبح تداعيا ذهنيا ، أى أقرب إلى التفكير الرياضى منه إلى الاستطراد الذاتى فى خلوة نفسية .

ومؤلف « باسمة بين الدموع » يبذل جهدا كبيرا فى الاستعانة بالأحاديث داخل الشخوص . ولكن بصورة مبالغة فى النظام والترتيب . فإننا نجد سليمان — مثلا — يسرد لنفسه ذكريات ليلة كاملة دون أن يخطىء فى حادثة من الحوادث بغير أن تشوش عليه تفكيره أنفاس باسمة ووجيب قلبها الذى يعانق صدره . ونراها هى أيضا على جانب خيالى من اليقظة والانتباه والتركيز ، كلما اجترت ذكرياتها معه . فتجىء الأحداث — بعد ذلك — وكأنها معادلة رياضية ، يكاد القارىء معها — وبقليل من الذكاء — أن يتنبأ بما سيتوالى من أحداث . فالدقة « الدقيقة » فى اختيار الزمان والمكان المناسبين ، يقودان إلى النتيجة المنطقية التى يمكن لها أن تحدث . وهكذا يصاب البناء الدرامى للقصة بالآلية والصنعة والجمود ، إذ ارتضى الفنان أن يمنطق الأحداث والجو والنماذج ، بأسلوب ذهنى رياضى ، بدلا من صبها جميعا فى القالب الإنسانى الحى ، حيث كنا نقتنع بهذه الأحداث والنماذج اقتناعا وجدانيا ، لا عقليا فحسب . وما دام هذا التعبير نقوله تجاوزا ، حيث يستحيل الفصل — عليا — بين العقل والعاطفة ، فإننا نذهب إلى بعيد ونقول ، إن المنطقية الرياضية التى آثرها الفنان فى بنائه الدرامى كادت تفقد الصدق الفنى . فإننا نرى — على سبيل المثال — كيف عمد إلى رسم (المكان النموذجى) حين جعل سليمان يسكن بمفرده فى شقة يحرسها (عم محمد) الذى يأتمنه على كل صغيرة وكبيرة . وكذلك باسمة ، تسكن مع شقيقتها ، وكأنها فى جزيرة مهجورة . ثم يتغاضى المؤلف عن « تفصيل » ظروفهما — التى توافقه تماما على إمكان حدوثها — ولكن الرسم « النموذجى » أو المنطقى للأحداث بمكانها وزمانها وشخوصها ، يدعنا فى

دهشة وحيرة من اجتماع هذه الظروف النموذجية دفعة واحدة ، والتى تؤدى - فيما بينها - إلى نتيجة معينة . وكأن الفنان أراد أن يفرض علينا هذه «المسببات» ليحصل فى النهاية على هذه النتيجة ، وتنامى ما سقط منه فى الطريق ، ذلك الشىء الذى ندعوه « الصدق الفنى » فبينما نقره على صدقه فى رسم كل حدث وظرف ونموذج . على حدة إلا أننا لا نستطيع أن نؤمن بصدقه - كفنان - حين تشابكت الأحداث ، وتفاعلت الظروف ، وتطورت النمـــاذج بالشكل الرياضى الذى عرضنا له .

غير أن الارتباط الحى العميق بين السرد الروائى والحوار ، كان يضفى على الرواية سمة هامة هى الالتحام العضوى فى العمـل الأدبى . فقد تعددت الأجواء واختلفت النماذج البشرية ، كما تعددت مناسيب الفهم ومستويات التعبير ، ورغم ذلك أحسسنا هذه الوحدة الدينامية فى التركيب الجمالى للقصة . فكان الديالوج متمما بضرورة حتمية للسرد ، كما كان السرد مقطوعات حية لا تكتمل إلا بالحوار ، فتلاءمت الصور مع بعضها ، وتعانقت الحوادث بشكل فنى رائع . وليس من شك أن اللغة كعنصر أساسى فى العمل الأدبى ، كانت عاملا حاسما فى هذا النجاح التكنيكى الضخم الذى أحرزه المؤلف .

وكثيرا ما تسببت مهارة الروائى فى التصوير - وما يتخلف عن هذه المهارة من حيدة موضوعية - أن يتلقب الناقد أعمال مثل هذا المؤلف بالسؤال التقليدى : أين مكان الكاتب ؟ أين يقف ؟ لكن براعة الفنان وموضوعيته لا يمكن أن ينفيا بحال «موقفه» من الأحداث والنماذج التى عرض لها . هذه « بديهية » ينبغى أن نتوقف حولها أولا . ثم تأتى إحدى مهمات الناقد الأساسية ، فيحاول أن يكشف الدلالة المستترة مهما برع المؤلف فى إخفائها .

فى « باسمة بين الدموع » لا نحس تدخلا من المؤلف فى أى من أحداث الرواية أو تعاطفا مع إحدى الشخصيات أو نفوره منها . ومع ذلك فإن السير الدرامى للقصة يومىء بمكان المؤلف دون عناء . ذلك أن اختياره النموذج وزاوية التصوير يحددان منهجه فى التعبير ، كما يفلسفان طريقته فى التفكير .

وهكذا نستطيع أن نلتقط وقوع باسمة ـ أو ناتاشا ـ وهى تحلق بالطائرة فوق مطار المزة ، لنعثر فى ذراتها على التكوين الحقيقى للمأساة . إن الدكتور عبدالسلام العجيلى يريد أن يقول لنا فى ثقة : إن أزمة جيلنا الروحية التى مزقت كياننا ، هى مرآة صادقة للأزمة الحقيقية فى أعماق واقعنا وبنيانه الاجتماعى .

وإننى أكاد أوقن بأن دموع ناتاشا ـ أو باسمة ـ لم تسقط على الأرض . لقد ظلت ـ فى خيالى ـ معلقة فى الفضاء تشير إلى أن الأزمة لا تتجسد فى قطرات من دموع تذيب معالم المأساة . إن الأزمة الروحية العميقة ما تزال فى كياننا تنمو يوما بعد يوم ، لأن جذورها ما تزال تنخر فى عظامنا ، ثم تتكور دموعنا فى مآقينا ، ولكنها لا تسقط على الأرض أبدا . إنها تظل دائما فى الهواء .

و « باسمة بين الدموع » هى دمعة كبيرة ، نبيلة ، ورائعة ، وإن أضافت إلى عيوننا دمعة جديدة .

طريق طوله ألف ميل

حين استوعب أدبنا المعاصر ، القوالب الجديدة الواردة من أوربا ، كانت القصة القصيرة أسرع هذه الأشكال فى امتصاص تجارب جيلنا وظلت أحداث تاريخنا فى الماضى ، هى الخامة اليتيمة لكتاب الرواية عندنا ، ولو أن بعضهم تجرأ على حاضرنا ، فالتقط من صور هذا القرن العشرين ، ماتمود أصوله إلى القرن الماضى . أما أبناء هذا الجيل ، فقد أصبحت الأقصوصة هى المدخنة التى يتصاعد منها عذابهم واحتراقهم وبخار أيامهم وبقيت الرواية بمعزل عن تجارب الجيل زمنا طويلا ، حتى إذا صهرته هذه التجارب فى بوتقة الحياة الكبيرة ، ناءت القصة القصيرة بهذا العبء ، وأصبحت اللقطات المجزأة غير كافية لبلورة هذه المرحلة التاريخية التى عاناها جيلنا كنقطة تحول ، ستبقى على طول أيامنا ، إحدى علامات الطريق .

وامتد لهيب التجربة المريرة فى أعماق الجيل ، فعاشها بكل إمكانيات وجوده وعاش ويلاتها بكافة طاقاته البشرية ولم تبعد طاقاتنا الخلاقة ، عن الإكتواء بنيران المعركة ، فتمددت ذخيرتنا الانفعالية داخل مختلف الأطر البنائية للعمل الفنى واحتوت الرواية مأساة جيلنا ، بأذرع الحنان والعطف أول الأمر ، ثم ببعض التأمل والتروى والكشف . وكانت أيدى هذا الجيل ، هى التى تقيم البناء ، وتفرز الوقود ، وتقدم محاولاتها المخلصة فى أمل . واستطاعت هذه الأيدى أن تصنع شيئاً . نجح أبناء جيلنا فى السيطرة على البناء الروائى ، وأودعوه مأساة عمرهم .

والكاتبة صوفى عبد الله ، إحدى بنات هذا الجيل ، فقد عانت كل مايصحب أطوار نموه من آلام الولادة الجديدة ، فكتبت القصة القصيرة ، بل هى أودعت نشأتها الأدبية الأولى هذا القالب وحده . ثم بدأت التبعات التى تحملها تثور على هذه الدائرة الضيقة ، إذ كانت أحداث هذا الجيل الحائر القلق ، أكبر من أن تحتويها الأقصوصة .

وكتبت صوفى القصة الطويلة ... وربما كان النجاح الذى لاقته ، فى أول عهدها بالرواية ، نتيجة طبيعية لآثار المرحلة السابقة فى حياتها الأدبية . فالأقصوصة عند صوفى ، تمثل ذروة المعاناه التى عاشها أدباؤنا فى قلق ، كان انعكاسه أكثر وضوحا فى تشكيل تجاربهم وصياغتها . فالملاحظة الأولى على القصة القصيرة عند صوفى ، هى إزدحامها بالأحداث وعدم مراعاتها الأسس النظرية لهذا القالب الفنى . وليس العيب كامنا فى مقدرة الفنانة فحسب ، بقدر ماهو تعبير صادق عن نقطة التحول التى يجتازها جيلنا بعنف ، لا يتلاءم معه البناء الهندسى المتكامل . وتحت ستار التحليل السيكلوجى للحدث ، كثيراً ما أقدمت صوفى على تفتيت هذا الحدث وتجزئته ، مما يدع الترابط الذى ينتظم العمل أمراً صعباً . ولكنها فورة الدفقة الإنفعالية فى تخطيها التاريخى لكافة الأصول والقواعد النظرية . فالمجتمعات الساكنة المستقرة ، تلد فنونها ساكنة مستقرة أيضاً ، والمجتمعات التى تمور بآلام المخاض ، لايمكن لآدابها أن تخضع للمقاييس ، إلا بنفس المقدار الذى تحاول به الأم أن تطبقه على وليدها الجديد .

وبعد أن هدأت الخطوط الفنية التى ترسم القصة المصرية القصيرة المعاصرة ، بدأت الرواية تمر بنفس الأدوار وتخوض نفس المعركة . كان « الشكل » الفنى هو جسم المعركة دائماً ، فحين كتبت صوفى مثلا روايتها الأولى أخذ عليها نقادنا عدم التوازن فى التخطيط البنائى لهيكل الرواية ، وقد أغفلوا ظروف مرحلتنا التاريخية التى نعبرها فى ثورة . فالجيل الماضى فى إجادته الروائية كان يعبر صادقا عن المرحلة الهادئة التى يعيشها ، أما جيلنا فيحيا حاضره ومأساته ، بكل مايعترض نقطة التحول عادة من مشاق . وهو فى طريقه ، يحاول ان ينمو ويكبر ، مهما كانت الضريبة فادحة .

ليست السطور السابقة ، مقدمة لهذه الدراسة . وإنما أردت أن أعلل بها هذه القفزة الهامة التى خطتها السيدة صوفى عبد الله فى قصتها الأخيرة « دموع التوبة » إحدى خطواتنا الجديدة — ولا أقول خطوات صوفى — فى دعم طريقنا الشاق ، الحافل بالصعاب ، فقد أصبح الإطار الدرامى — فى هذه الرواية — هو إشارة التكامل ، التى ينبغى أن نعيها جيداً . فصوفى عبد الله لاتستورد تكنيكا أوربيا لقصتها ، ولا هى تصرف شيئا من تركة أدبنا القديم أو الحديث . بل هى

لاتختلط الإثنين بعجينة جديدة ، فلا نميز رائحة الغرب من عطر الشرق . ونحسب أنها أتت بالجديد المعجز . وإنما أرادت صوفى أن تثبت شيئا هاما ، وهو أن طاقتنا المبدعة ليست خادمة بل سيدة ، ليست عبدة لخيالاتنا وأوهامنا ، فنسخرها فى خدمة المحتوى وخلقه فحسب ، وإنما هى سيدة قادرة تخلق الشكل والقالب والإطار. وهذه ثمرة صادقة لسنوات الألم والجهد والتعب ، وبقية الحلقات الدامية التى عاناها جيلنا . والكاتبة المصرية صوفى عبد الله ، هى التى أسهمت فى خلق هذا « الشكل » المصرى لهذه القصة المصرية . فكثيرا ما كنا نرى أسماء الشخوص من بولاق والسيدة زينب ، ولكنا أحسسنا الغربة مراراً ، ونحن نتأمل الصنعة التى بنى بها المهندس أو الكاتب هذه الأحياء . هل معنى ذلك ، أننا لم نفد من تراث الغرب أو أننا لم ننتفع بتراثنا القديم ؟ كلا ، وإنما نحن تمثلنا هذا التراث كله ، وبقوته الروحية الدافعة ، كان علينا أن نبحث عن طريقنا الجديدة . و« دموع التوبة » خطوة فى هذا الطريق الجديد . . فالفتاة الصغيرة « منى » طفلة يمكن أن تلقاها فى الطريق ، ويمكن أن تكون جارتك أيضاً ، والمدرسة الأجنبية هى الرضاعة الأولى التى غذت « منى » بفيتامينات كثيرة . ولم تكن الأسرة أقل غنى من المدرسة بهذه الفيتامينات. فالدين ، والجحيم ، وصرير الأسنان ، كلها كانت الأسلاك الشائكة التى أحاطت « منى » فى السويس . وحين غادرتها فى الخامسة عشر إلى القاهرة اصطحبت هذه الأسلاك معها ، ولكنها لاتستطيع أن تعيش بها فهناك — فى السويس — كانت شوكتها لاتجرح أحداً ، فالكل يحيطه نفس السلاح الواقى . أما فى القاهرة ، فإنها بدأت تجرح الآخرين ، وبدأ الآخرون يضحكون على تشبثها بأسلحة القرون الوسطى . ومزقوا لها الأسلاك ، فاختل توازنها ، لأن الأشواك كانت تشدها وتثبت وقفتها على الأرض وحين تمزقت ، لم تجد مايشد وقفتها ، فسقطت .

و« منى » هى الخيط الذى ينتظم أحداث الرواية ، أو هى المحور الدرامى فى القصة . والكاتبة تتلقف هذا الخيط ، لتعلق به كل الصور ولمبات الإضاءة التى تملكها . وإذ أرادت « زحمة صور » لاتتوانى فى تحويل الفصل إلى متحف ، وإذا كانت « زحمة أضواء » حولته إلى مسرح . ورغم ذلك لايفقد الأصالة النوعية ، التى تربطه بالإطار العام للرواية . فالجزء الأول الذى اختصت به الكاتبة حياة « منى » فى السويس هو عدة لوحات مترابطة ، تقدم لنا هذه الأسرة من زوايا متعددة .

الدكتور عارف ، رب أسرة ، يمكنك أن تتبين ملامحه - لا من صفاته التى يعرفها عنه أهل البلدة - أو من الرسم - الذى تقوله عيناه . وقامته وألوان ثيابه ، وإنما من الآثار المادية والمعنوية ،التى يتركها الوالد عادة فى جو الأسرة وأخلاقياتها ومثالياتها . ونعمات هانم، أشد من زوجها تزمتا، وبالتالى أشد أثراً فى حياة «منى» . وبراعة التلوين التى أجادتها صوفى ، تتركز فى استطاعتها أن تلبس أجسام شخصوصها المادية ، ثيابها الفكرية المناسبة تماماً ، فلا تتسع عنها أو تضيق بها . وكانت هذه البراعة ، سببا واضحا فى الإنسيابية الجميلة ، التى اكتست بها خطوط الرواية فليس هناك منزلق أو مطب . والقارىء يستريح ويعرف ... أين الأماكن التى يجد فيها الراحة أو مسببات العرق .

وإذا كنا نتهم نقط التحول ، بالتقريرية عادة ، ففى لحظات الحماس العاطفى يضطر الفنان إلى التصفيق أو الهتاف ، ويبعد بالعمل عن أصالته الفنية ، إلا أن هذه الهفوات تغتفر - دون خوف - أثناء اجتيازها مرحلة تاريخية معينة . وفى القصة ، يحدث التقرير فى السرد أو الحوار . ولكن الظاهرة الخاصة فى « دموع التوبة » هى التقريرية فى العرض . . فصوفى عبد الله تقدم لنا شخوصها ، كأى صاحب بيت يقدم أفراد عائلته على ضيف غريب ، والقارىء يحرم بذلك متعة الانفعال الصادق . بينما كان فى استطاعة الكاتبة ، أن تدع القارىء يتعرف على أصدقائه الجدد - شخوص القصة - من خلال الأحداث المتتابعة ، كما رأينا ذلك فعلا ، فى بقية فصول الرواية . وقد رأينا السمات التقريرية التى رسمتها الفنانة فى الفصل الأول تبهت فور انتهاء القارىء من الصفحة الأخيرة لهذا الفصل . وكانت الأحداث المتعاقبة - بعد ذلك - ترسم هذه السمات فى طبيعية صادقة ، وتوضحها دائما . ويزداد القارىء قربا من أصدقائه الجدد ، حتى يصل حدا يتعذر معه أن يفصل بينه وبينهم .

وعندما قلت أن زحمة الصور فى الجزء الأول من الرواية هى التى صنعت منه متحفا عنيت أن أقول أن هذا المتحف ، ليس معرضا أثريا ، بل هو معرض حى جمعت فيه الكاتبة نماذج نادرة - يمكن أن تسمى متحفا - ولا تختلف معنا صوفى حول

هذه التسمية حين تصف منى الجيلة بأنها تحفة صغيرة (ص١٧) . وإذا لم يبد هذا المعرض ، متحفا أثريا ، فإنه بدا - فى صورته الأولى - متحفا ذهنيا ، فتقريرية «العرض» نزعت من الشخوص ، مع أولى أنفاسهم ، ما تكتسى به أجسامهم من لحم ودم ، وأصبحت مخلوقات ذهنية ، تطورت من خلال الأحداث فقط ، إلى مخلوقات سوية ، لشعر بأنفاسها تندغم بأنفاسنا ، وتختفى قضاياها التجريدية ، وتبرز حياتها الطبيعية البشرية .

والجرأة التى اتسمت بها صوفى فى عرض لوحاتها هى سمة ضرورية هامة فى الكشف عن مواضع الاحتراق التى يلتهب بها « جيلنا » مع احترام الفوارق الطبقية فى اكسابها هذه التمزقات معنى خاصا . فالمدرسة الأجنبية التى تعلمت بها « منى » هى الترجمة الحرفية لرسالة الاحتلال الانجليزى فى الجزء الاول من الرواية ، وهى الصدى الحقيقى لأصوات الرجعية فى صراخها المستمر ، وصيحاتها التى لا تنقطع ، بأن التقاليد وحدها هى الثياب الكريمة التى لا يليق بمواطن أن يرتدى غيرها . وانسجمت رسالة المدرسة الإنجليزية مع رسالة البيت ، تماما كانسجام قوى الاحتلال مع قوى الرجعية . وأصبحت « منى » هى الرمز الكبير لجيلنا ، الضحية التى ينزف دمها على أرض لا تشرب الدماء . فهى فى المدرسة ، ولم تتعد عامها الحادى عشر ، يبدأ انحرافها بحبها الذى لم يتكيف تكيفا سليما لزميلتها كوثر . إن مظاهر الحب والحنان التى أسبغتها الأسرة عليها من جانب ، والمدرسة من جانب آخر ، هى مظاهر فقط ، لجوهر ضائع غائم . أو هى حب مع إيقاف التنفيذ . وعشق الذات هو التفاحة المقدمة من الأفعى ، كوثر ، « لحواء » - منى - وتقدمها هذه لآدم « أمينة الخادمة » ويسأل المجتمع الاله آدم : لماذا فعلت مالم آمرك به ، ويلصق كل التهمة بغيره ، وتظل القضية فى حلقة مفرغة ، تقبض عليها صوفى بيد من حديد ، وتقدم لنا المتهم الحقيقى . والتاريخ يعلق رأس المتهم بين فكى المقصلة ، ولكن ، بعد أن يلفظ المجنى عليه أنفاسه الأخيرة . والأخلاق الحميدة عند ناظرة المدرسة الإنجليزية ونعمات هانم على السواء ، هى الصلاة والطاعة العمياء . والجريمة أن يقدم الشاب وردة حمراء للصديقة كوثر وهى برفقة زميلتها « منى » .

والذيول اللاصقة بواقعنا - رغما عن صوفى عبد الله - تفسد رونق الصورة الجميلة فلم يفت الكاتبة أن تذكر والد كوثر بأنه رجل شرير وصاحب ثروات وكأن الخطيئة بالوراثة وكأن الورده الحمراء من يد الشاب ، خطيئة.والتحاق «منى» بالمدرسة الثانوية للبنات ، هذا المجتمع الجديد المشتمل على بنات العائلات وغيرهن، وتحرر «منى» من غرامها الشاذ بكوثر . ويخفق صدرها بعاطفة جديدة لا تنسكب هذه المرة على زميلاتها وصديقتها نادية ، ولكنها تتجه نحو محمد الحلاق ، وبائع الخردوات ، وشاب يرمقها بعينيه فى صمت كل يوم ، ورمزى ابن الجيران الذى اعتصر قلبها أن يسافر مع والده بعد أن نقل من السويس .

والتحليل الرائع لسيكلوجية البنت المصرية المراهقة ، لم يكن تفتيتا جزئيا للحدث القصصى ، كما كانت تفعل صوفى فى قصتها القصيرة . وإنما كان وعيا كاملا بآثار المراهقة على فتاة الأقاليم ، وكان تشريحا عليما يستهدف إثارة عضوية للقارىء . بل استثارت وعيه فى التعرف على ظروف فتياتنا والمفهوم السائد فى بيوتنا لمعنى التربية . وتأرجح نفسية الفتاة بين المعانى التائهة بلا أمل فى الوصول إلى شاطىء محدد .

وصوفى - تبعا لذلك - لم تفتعل شابا معينا ، يستحوذ على انتباه منى ، ونفسها وجسدها ، لتنفذ إلى صفحات طويلة من العرض الجنسى الفج ، ولذا كان الصدق الموضوعى هو السمة الغالبة فى رسمها صورة «منى» ونحن نراها فى ميلها العاطفى نحو نظرات محمد الحلاق ، ولمسة بائع الخردوات ، ومتابعة الشاب الصامت، تعبر فى روعة عن أزمة البنت المصرية ، وهى تجتاز مرحلة المراهقة. فالعاطفة القلقة فى صدر الفتاة ، تريد منفذا فقط ، والأسلاك الشائكة قيدت صدرها فى المهد ولا تتيح لها سوى النبض التائه الغامض. وهى - إذن - لا ترى حدودا حاسمة بين الحلاق وبائع الخردوات والشاب الصامت ورمزى . إنها ترى فى جميعهم معنى واحد لشىء مجهول . وفى محاولاتها الساذجة لا تعثر على هذا الشىء ، وإنما تعثر على «عقد» جديدة : فتحية جارتهم تضع ورقة مطوية فى يد شقيقها ناجى ، أمينة خادمة جارهم ترقد فوقها وتتشنج وهى تحضنها ، ثم تقوم «منى» من تحتها ، لتنعقد أمامها علامة الاستفهام من جديد .

ورغم أن « منى » هي الخيط الفردى المنتظم بطولة القصة ، إلا أن صوفى لا تغفل الانعكاس الاجتماعى لمظاهر الحياة . حين يصل الدكتور عارف بأسرته إلى القاهرة ، لا نحس إن فترة السويس كانت تمهيداً للأحداث المدينة الجديدة . وإنما تؤكد لنا أن السويس كانت أول الخيط التطورى للرواية وليست « البكرة » التى لف عليها هذا الخيط .
ومن الطبيعى جدا ، أن تكون المدينة ، صورة مغايرة للبيئة السابقة ، ورد فعل طبيعى لهذا التباين ، لا يرتكز على المغالاة . فالأغلال المحاطة بها « منى » فى السويس ليس لها وجود فى القاهرة ، والمدرسة الإنجليزية غير المدرسة الثانوية ، غير الجامعة . والسويس تختلف عن القاهرة فى كل شىء .. ففى تلك المدينة المحدودة لم يكن أحد يجسر على النظر إليها ، أما شبان القاهرة فينظرون إليها بوقاحة وجرأة ولا يعنيهم أبوها ، ولا يخافون أخواتها . وفى الجانب المقابل لغرفتها ، رأت أشياء كثيرة لم ترها فى السويس . رأت شابة جميلة ترقد على سريرها ، وثلاثة رجال يداعبونها على الفراش وهى تضحك بطريقة غريبة ، أقرب إلى الصراخ منها إلى الضحك . وفى يوم آخر رأت بنتا فى مثل سنها بالطابق الأرضى من نفس البيت ، تحتضن شابا يضع لها بفمه أشياء غامضة فى شفتيها . ورأت المسرح ، والسينما ، وعرفت أن الشابة القاطنة بجوارهم تحترف هذه المهنة الغريبة : الرقص . وإنها إحدى هؤلاء اللاتى يقطن فى السويس مكانا خاصا ، أشارت إليه أمها ذات يوم من بعيد . واخبرتها أنهن رديئات لا يعرفن الله ، وإن كن سيعرفن النار يوم القيامة ، ويأخذهن الشيطان إلى مملكة الجحيم حيث البكاء وصرير الأسنان .
ورأت أيضا شابا فى أقرب عمارة إليها يشير إلى فتاة تقف فى إحدى الشرفات المجاورة ، إشارات مبهمة لا تعرفها . وأحست أن الدنيا تدور بها . ودارت بنا صوفى ، وهى تصور لنا المدى الرهيب الذى وصل بهذه الفتاة إلى هذا الحد من السذاجة أو الغفلة ، فقد أحست أن « منى » إنسانة لا تجيد السباحة وألقيت فى البحر دون سابق إنذار . وبدأت الأمواج تداعب فتاتنا . كانت « بليغة هانم » صديقة حميمة لوالدة « منى » ، وكان ابنها « فكرى » يضطرم حبا بهذه الفتاة الملائكية الذاهلة عن كل ما حولها . أحب فيها هذا المعدن الغريب . لم يبحث عن أصالة المعدن أو نوعيته وإنما بهرته الغرابة التى تكتنف حياء « منى » وبنفس المنظار رأته « منى » شابا

غريبا عن أى طراز شاهدته فى القاهرة مع أنه ليس إلا طالبا فى الطب ، ولكنه يحتوى بين أضلعه على نفس شفافة ، لا تطيق سخافات أترابه ممن تراهم فى الجامعة والطريق ، والمسرح ، وشاشة السينما . وأحبته منى ، أحبته بكيانها وكل ذرات دمها ، بكل طاقة الإنسانة التى أضناها البحث عن الحب .

* * *

وفى إحدى لحظات حياتنا المتزاحمة ترى منظرا غريبا ، لم يطالعها عليه ضمن صور حياته التى يحتفظ بها فى « البوم » عمره . رأته خارجا من أحد البيوت الخاصة بالنساء الرديئات كما أخبرتها أمها ذات يوم . ومادت الدنيا تحت قدميها ، رأت مثالياتها تغور فى الوحل ، وأعز إنسان إليها يدوسها تحت الرغام .

وفى إحدى لحظات حياتنا المتزاحمة أيضاً ، خيل اليها أنها تحطم الأغلال الجاهلة التى كانت تربطها إلى « فكرى » . فهمت الواقعة فهما يتناسق مع رد الفعل الطبيعى لمأساتها . وقذفت بكيانها كله ، إلى أحضان العدو الوحيد الذى برز لها يوما فى المدينة « مراد » الشاب المستهتر ، ولم تذكر إنها حذرت منه « فكرى » طويلا . لقد انسابت أنغام حبه صادقة فى أذنيها ، ورأت فى مجونه تأكيدا لحبه لأنه لم يخدرها بمظهره ، كما فعل فكرى ، ولكنه استعرض أمامها صوره كاملة دون زيف . صحيح أنه كان مستهترا ، وبعد أن رآها ، آه .. لقد عرف حياته من جديد . وارتمت « منى » بعمرها كله فى أحضان اللحن الأبدى . فلم يكن مراد إلا ذئبا كبقية الذئاب . واختل توازن الفتاة بعد أن نفضت عنها الأسلاك الثقيلة ، فسقطت . ولم تصمد للأمواج ، فابتلعها اليم . ويشرب « فكرى » كأسه الأخيرة ، وهو يذرف دموعه وسخطه على القدر الذى ساقه إلى ذلك البيت المشؤوم ، ليؤدى رسالة الطبيب الأولى : الإنسانية !!

ونحن لا نبتلع ريقنا فور انتهاء الفصل الأخير ، ولا نسترد أنفاسنا القلقة . مجرد تنهيدة تصدر من أعماقنا فى حيرة ، تنهيدة لا ترتخى لها أعصابنا ، بل تشتد فى خيبة أمل . إن « منى » لم تخيب آمالنا ، فالغرفة التى ضمتها مع مراد والخمر والدخان المعطر قد أسهمت فى بنائها أيد كثيرة تبدأ من اليد الأولى التى ربتت عليها فى مهدها إلى يد ناظرة المدرسة الأجنبية ، الى يد التقاليد الشائعة ، التى جاشت بها دماء

مجتمعنا . « منى » هي هـــذا الجيل الضحية ، الضريبة التي ندفعها بحب ، ووثيقة استشهادنا نسخو في كتابتها لأجيالنا القادمة . « منى » تقول لأبنائنا وأحفادنا : بأيديكم أنتم يجب أن تبنوا حياتكم الجديدة لو لم أرتد الأسلاك الشائكة لما خلعتها، وأحسست بتوازني يختل ، واسقط . فـ « منى » ليست مجرمة، ومراد ليس مجرما، وفكرى أيضاً ليس مجرما ، كلهم ضحية واحدة في عدة صور ، أو في أوضاع مختلفة . والجاني الحقيقي أفلت من يد الكاتبة ، فهي تقيد الجريمة ضد « مجهول » حين تنتهى القصة بهذه المفاجأة : فكرى لم يكن خاطئا ، كان يؤدى رسالة إنسانية ، كان القدر يكتب النهاية .

ولست أستطيع أن أحدد تخطيطا ذهنيا للواقعية ، التي نستمدها من صميم معاناتنا وتجاربنا ، ولكنني أتساءل : الى أي مدى ، يمكن أن تتضح معالم الواقع في دورها الإنساني ؟ فالواقعية التي أملت على السيدة صوفي عبد الله ، أن تبرىء فكرى هي واقعية تائهة . لا تعرف أين تضع قدميها هي بالتأكيد هروبا من الواقع ، بقدر ماهي ليست ـ بالتأكيد أيضا ـ على ثقة بالدور الكبير الذى يلعبه في حياتنا . وغلالة الدين الرقيقة ، المغلف بها فكرى ، لا تمحو أبدا ما تحتها ، من جسم بشرى يغلى شهوة ورغبة . وعلاقته المباشرة بمراد تتيح لنا قدرا من الاخلاص في التعرف على حقيقة فكرى البشرية فهو ليس روحا هلامية إذن . والالحاح المتكرر من جانب « منى » ليترك صديقة ، انما هو صداه العملى ، لكنه لامهرب سوى العودة الى هذه الصداقة . ومحاولته المتكررة ـ أيضا ـ أن يدعها تهضم هذا الصديق. فلا يمكن أن نسيغ التناقض الواضح ، بين حكم البراءة الذى أطلقته الكاتبة عليه في نهاية الرواية ، والقيمة الفعلية لعلاقته بمراد . ثم إن الدائرة الضيقة ، التي عاشها فكرى ، تتيح له أن يتنفس بعيدا في حى الظاهر حيث لا يشك أن أحداً ان يراه ، وهو يهز الأغلال المطبقة على شبابه . والتنفس ـ على هذا النحو ـ ليس خطيئة ، حتى يحكم ببراءة فكرى منها إذا كان قد أتاها بالفعل ، واتهام القدر يضيف إلى شكوكنا بنداً جديداً . فلو أصبحت خيانة فكرى غير الحقيقية ، هي السبب اليتيم في المأساة لتخلفت « منى » عن المعنى الرمزى الكبير الذى أسنده اليها جيلنا . ولو أصبح موت « منى » نتيجة طبيعية لفكها الأغلال ، لكانت الرواية دعوة مباشرة للتشبث بهذه الأغلال .

ولكننا أردنا للقصة معنى جديداً كبيراً ، وهو أن أبناء هذا الجيل ضحايا حقيقيون لأزمة حقيقية . نيران هذه الأزمة تشعلها أجسادنا البشرية ، فنحن نمثل نقطة تحول رائعة فى تاريخنا ، ونقاط التحول دائماً تصنع من الجيل وقوداً ، وتظل رائحة المعركة تذكر أجيالنا المقبلة بفداحة الثمن الذى دفعناه .

أما المفاجآت التى تصنع الأحداث والمصادفات التى تحول مجرى التاريخ ، فهى تجريدات ذهنية لا تأتلف بالواقع العلمى . ولو كانت المصادفة العمياء وحدها ، هى التى أغرقت « منى » فى هذا المصير ، لما تكامل أمامنا هـذا المعنى الضخم الذى أردناه للقصة . ولاشك أنه من « الجائز » أن تقع هذه المصادفة ولكن « يجوز » شىء و « الواقع » شىء آخر . وواضح أنها — أى منى — ما كانت لترتمى فى أحضان مراد بدافع حب كما توهمت ، وإنما بدافع الانتقام من فكرى (ص ١٧٢) فإذا كان هذا الانتقام مبنيا على غير أساس ، فان الكلمة الأخيرة التى قالتها «منى» وهى ترتمى فى أحضان اليم ، على غير أساس أيضاً . هذه الكلمة من رائحة المعركة لتذكر أبناءنا بفداحة الثمن . ولكن المصادفة مبعث هذه الكلمات ، لم تفرش قلوبنا بالثقة لقبولها ، وقفنا إزاءها حيارى ، لاندرى من أمرنا شيئاً .

ولو أن أوهام «منى» كانت قد تجسدت فى أن فكرى يقتنى لنفسه عشيقة من دونها ، واتضح بعد فوات الأوان أن هذا غير صحيح ، لتحول مجرى الرواية عن الغاية التى تنشدها ، وجاز للكاتبة أن تدلل على صحة موقفها . أما كونه ارتضى لنفسه ، أن يعاشر إحدى بنات الهوى ، فليس هناك ما يحتم المفاجأة ، بأنه برىء من هذه التهمة . فالتجاهل الذى نستهدف به النظر إلى حقيقة حياتنا هو الذى يبعدنا عن الجذور الحقيقية لمشكلاتنا . والتحالف بين الرجعية والاستعمار فى حقبة من تاريخنا هو الذى حاصر « منى » بين المدرسة الإنجليزية والبيت فى السويس ، وهو الذى أغرقها فى نيل القاهرة . والصدفة والمفاجأة يقومان بدور الصديق الذى يقدم رأسه للمقصلة نيابة عن صديقه ، الجانى الحقيقى .

فاذا لم تقع الصدفة أو المفاجأة ، أى إذا لم يستشهد الصديق الفدائى ، كانت البراءة هى الوسام الذى يفوز به الجانى الحقيقى .

* * *

والصراع الذى تمثله أسرة الدكتور « عارف » هو بؤرة فكرية لمجموعة صراعات متباينة ، ولكن الظلال الباهتة فى احاطتها اللوحة كاملة لم تبرز سير الخطوط المتشابكة ولم توضح الفعاليات الناجمة عن صلات الأسرة بالناس . ومن هنا لم تتخذ صوفى عبد الله موقفاً معينا وإنما كانت عدسة موضوعية ، وقفت على الحياد الإيجابى . والقيمة التى تكتسبها هنا هى الأمانة ، والصدق فى كشف الجذور الفكرية والمادية لهذه الطبقة وما انبثت من شعيرات جذرية جديدة ، وما اتصلت به من طبقات أخرى . فأسرة الدكتور عارف ، لا تتضح معالمها الطبقية على امتداد الرواية ، وأمينة الخادمة تخطف بصرنا بلقطة سريعة ، وعائلات الموظفين الصغار ، لا تظهر لنا هذه الفعالية كما نرجو وبذلك بهتت طبيعة الصراع فى انتظامها الخط الرئيسى فى القصة : « منى » .

وفى المدينة تضيع قليلا معالم هذا الصراع ، نرى مراد الشاب الذى يمتلك غرفة فاخرة ، شقة خاصة ، والانحلال هو الثوب الوحيد المناسب لهذه الطبقة . إذ نحن نتعرف على هذه الغادة الجميلة ، وهى تخرج من شقة مراد ومنى عند الباب ، ونعلم أنها غنية جداً ، ومتزوجة . . رغم زيارتها فى هذا الوقت لمراد . هذا هو الصراع الواحد ، شاهدنا إفرازاته الكريهة تسيل على نقيضه بسرعة وهو صراع ثانوى فى مجموعة الصراعات المتباينة ، الثابتة على الساق الرئيسية للصراع الجذرى . وقيمة الأداء الفنى ، هى انعكاس للقيمة الفكرية . فالوضوح المرافق خطوط اللوحة هو انعكاس لوضوح التخطيط الذهنى ، النابع من الواقع المادى . والتفاعل القائم بينهما هو الصدى الإنسانى الذى نتلقاه بوعينا كله . و « دموع التوبة » كما قلت ، خطوة فى طريق طويل ، أسهمت فى البناء الروائى للقصة المعاصرة بنصيب كبير . فالفنانة صوفى عبد الله آثرت أن تستخدم ، كما سبق أن ذكرت ، الخيط الرئيسى فى الرواية ، لتعلق عليه الصور ولمبات الإضاءة ، وتتزاحم الصور تارة فتبدو معرضاً أو متحفاً ، وتتوهج الإضاءة تارة أخرى فتتحول الصفحات إلى مسرح .

وقد كانت القصة دائما ، أعلى الأشكال جميعا فى امتصاص أعمق خلجاتنا ، فالقصاص له مطلق الخيار بين السرد والحوار والمنولوج الداخلى ، وتسخير

حواس القارىء بكافة الوسائل لاستيعاب الحدث المادى أو الشعورى . بالتصوير والموسيقى وغيرها .

وعنصر الصورة هو نقطة الضعف عند صوفى اذ هى لا ترسم بلاغة رشيقة على الورق وإنما تستلهم الواقع المحيط بمرئياته القريبة منا . فتلصق الصورة بأذهاننا فى بساطة . تصف منى وقد أمسكت بخطابات الغرام التى أرسلتها إلى كوثر بأن مدت يدها كالمنومة وتناولت الخطابات وجعلت تقلبها واحداً تلو الآخر كأنما تنبش كفن ميت ، والهلع يسرى فى بدنها ، فتحس بقلبها يهبط ويئداً ، ولهبوطه رعشة كأنما سلك كهربائى قد سلط على بدنها (ص ٢٧) . ومصدر الجمال هنا أن الفنانة استخدمت آلتين للتصوير : جهاز الأشعة يلتقط من الداخل ، والكاميرا العادية تعطى المظهر الخارجى ، دون خلط أو تشويه أو تنافر .

وتتبع نفس المهارة فى تصوير عم محمد البواب ، يهرول فى جلبابه الطويل الأسود وأكمامه الواسعة تخب فيها يداه المعروقتان النحيلتان وفوق رأسه الذى يشبه القلقاسة وقد ركب على رقبة طويلة كأنها عود القصب يضع عمامة بيضاء كبيرة ، ترجح كفتها إذا وضعت فى الميزان أمام ملابسه وجسمه جميعاً . وهى هنا تعطينا شيئا أكثر من المنظر الداخلى والخارجى ، إنها تدعنا نفكر فى عم محمد . وكوثر هى نقطة الارتكاز النفسية عند « منى » فهى صورة متنقلة قابلة للظهور فى أى وقت . وصوفى تفسر لنا ، بذلك الدقة فى التزامها رسم كوثر بوضوح . وحين تخرج المرأة الارستقراطية من شقة مراد ، خيل لمنى أنها تتنفس شيئا آخر غير الهواء الرخيص الذى يتنفسه سائر البشر (٢٥٥) وليس هذا تعبيرا بلاغيا بقدر ماهو صورة موحية لتلك المرأة . وبعد أن أحست « منى » بالخديعة ، التى تربصت بها ، دخلت شقة « مراد » ونظرت فزعة إلى ذراعيه فى تلك اللحظة كالأخطبوط بشكله المرعب يريد أن يأخذها بين ذراعيه ليمتص آخر قطرات الدماء من جسمها ويحيلها إلى هيكل عظمى . وبلغت صوفى حد الروعة فى الصـــورة الايجابية السابقة ، وكانت كلماتها المريرة تستتر خلف الخطوط ، وإن كان تبين همساتها لا يكلف مشقة بل يكسب وعيا شاملا بالموقف الإنسانى .

وقبل أن تلقى « منى » بنفسها فى النيل ، ألقت رسالة الوداع فى صندوق البريد وأدارت ظهرها لتعبر الشارع ، ثم وقفت قليلا لتتأكد من خلو الطريق من السيارات حتى يمكنها عبور الشارع بسلام (ص ٢٧٤) وهذه الواقعة فى التصوير إحدى مميزات صوفى الواضحة

وكان التقسيم الفنى للرواية من كتب ثلاثة إلى عدة فصول موفقا فى إيضاح القسمات النفسية للشخوص والأحداث ، وكان الترابط الداخلى بين الصور المختلفة أو الوقفات المتباينة صدى لهذا التقسيم الناجح ، وإن كان هذا الترابط قد خانه التوفيق أحيانا ، كما حدث فى الطريقة التى انساقت بها « منى » إلى شقة مراد والطريقة التى تحلل بها مراد من وعوده « لمنى » فقد خلت الوقفتان من التمهيد النفسى الرابط للتضاريس السيكلوجية فى العمل الفنى . حتى إذا كان الموقفان متوازيين ، يجب أن تربط بينهما انحناءة نفسية تمهيدية ، تنفى كل ما يصبغ الموقف بالفجائية أو الغرابة .

■

أظن أن هناك فرقا بين التبذل فى الأسلوب والبساطة فيه ، كما هو الفرق بين الرصانة والتعقيد . وتتميز صوفى عبد الله ، باتزان تعبيراتها ورصانة بنائها . كما أنها لا تنال من التركيب المصرى لحساب اللغة العربية ، وإنما هى تضع التركيب المصرى فى الثوب العربى بذوق جميل وهدوء غير منفر ، فلا تصحب تعبيراتها صحة الزخارف القديمة ، فتسمع نغماتها همسا . والطاقة الشعرية تحتويها بين أضلع رقيقة تهتز لوقع الكلمات لا لإيقاعها ، فوظيفة كلماتها هى النحت لا الرنين ، إنها تنحت كلماتها فى قلوبنا وعقولنا معا ، ولا تستعرض عضلاتها اللغوية بصاجات الراقصات .

وحين قلت إن لمبات الاضاءة إذا تزاحمت فى « دموع التوبة » أصبح المنظر مسرحا ، كنت أعنى أن القارىء لا يقف متفرجا ، فقد نجحت الكاتبة فى تركيز انفعالاتنا لدرجة لم نحس معها بأية عزلة عن شخوص الرواية . فالالتحام النفسى كان يربطنا داخل المسرح لا خارجه . اللحظات المتفرقة التى أحسست فيها بنفسى جالسا فى مقاعد المتفرجين هى لحظات الحوار ، فالسرد كان يدعم وجودنا النفسى مع الموقف . أما الحوار باللغة العربية ، فهو الذى باعد بينى وبين الشخوص ، وأصبحت المرئيات أمامى كفانوس سحرى .

ويبدو أن الكاتبة نفسها ، عانت نفس المشكلة ، إذ فى أحيان نادرة كانت تترك نفسها على سجيتها ، فينطلق الشخوص بلغتهم الحقيقية . فقد ذهبت « منى » إلى المسرح ودهشت كيف اختلط صراخ الأطفال بمناداة الامهات ، كل تنادى على ابنها ، وأخرى على ابنتها وثالثة على زوجها . ومنظمو الحفلة يصرخون : محلك ياجدع ، أقعد أنت وهوه ، كل واحد فى مكانه ، سكتىالواد اللى بيصرخ أقعدى يابت بلاش تنطيط (ص ١٢١) . ويتضح فى العبارات السابقة ، مدى الصدق فى نقل الأثر النفسى من خلال اللغة . ولو تصورنا كيف تصب هذه الكلمات فى القالب العربى ، لما استطعنا أن نلمس هذا الأثر من قرب . بل إن الكاتبة حين تمضى على سجيتها تلك ، تمزق القاعدة ، فتفلت منها وسط صفحة كاملة من الحوار الفصيح هذه الجملة مثلا : يخلق من الشبه أربعين ، على العموم جت سليمة (ص١٣٠) وفى نفس الصفحة تسأل إحدى زميلات « منى » يبدو أن الآنسة جديدة على الكلية فتجيبها « بلى » ويهتز السياق رغما عن الكاتبة ، حين تضطر إلى هذا النشاز . بل فى الجملة الواحدة يبرز هذا الاضطرار فى كلمة « برافو » التى سبقت بها الأم جملة عربية طويلة .

ولم يخل السرد أيضا من هذا الخلط ، رغم الحصانة الطبيعية المحيطة به ، فاخواتها يظنون — بعد أن رفضت فكرى — أنها أرادت أن تنهى هذه العلاقة « دون شوشرة » (ص ٢٥٢) وتشجع إحدى الراقصات زميلتها « ياواد ياواد ، أيوه كده ياحلو ، هز وسطك ياجميل كان ياحلو كان » (ص ١٢٩) ولا يمكننى أن أتخيل كيف تنطق الراقصة هذه الكلمات باللغة العربية . وحين تحاشت صوفى ذلك ، كانت تؤكد نظرتنا إلى هذه القضية .

واللقطة الواحدة ، احتوت على هذا التناقض ، فعم محمد يسأل الست « منى » بلغة عربية عن صحتها ، فاذا أجابته أنها متعبة قالها بلغته « لا سلامتك ، بعد الشر عنك بس شوية طراوة » (١٧٦) . فكيف يحتوى الموقف الواحد على لغتين من مصدر واحد ؟ ولكنها الأزمة تزداد وضوحا ! فهى تشاهد والديها خارجين إلى النزهة فتسألها بالعربية « إلى أين كل يوم هكذا » فيجيب والدها « خارجين عروسة وعريس » ، غير أنه « بكرة ياستى إنت كان ماحدش يتكلم عليكى » (ص ٢٣١) .

ومراد تصفه بقولها (ص ١٧٦) « تباً له من نذل » وتحدثه فى التلفون (ص ١٧٧) « ألو ... مين بيتكلم » . ولست أدرى ماذا كانت فاعلة لو لم تترك نفسها على سجيتها فى بعض الأوقات بالأغنية التى كانت تتفوه بها الراقصة المخمورة « ياحلو ياللى سايبنى » . ولست أدرى إلى أى مدى يمكن أن تصل بنا الرصانة فى اللغة العربية ، فاننى قلت أن الرصانة التى يتميز بها أسلوب صوفى هى الاتزان مع الوضوح. وقد بالغت الكاتبة فى أحوال نادرة ، واختفى عنصر الوضوح من بعض الكلمات فالدكتور عارف « سبط القامة » (ص ١١٥) والنافذة لها « وصاوص » (ص ٨٠) وهكذا . والنشاز المؤقت فى اصطدامنا بها لا يحدث أثرا بالغا كما تؤثر كلمة قابلة للاستعمال فترة طويلة كسماعة التليفون التى أصرت الكاتبة على استعمال « المسماع » بدلا منها فى الوقت الذى استخدمت كلمة « طازة » تصف بها الجبن الرومى والكلمة العربية ليست غريبة على القارىء .

والبناء الروائى الناجح ، لا يفلت من الهفوات . من غير المعقول مثلا ، أن يظل عزم « منى » على فسخ الخطبة ، خافيا على والدها وأخواتها شهورا ، مع أنها خلعت خاتم الخطبة (٢٥١) . والطاقة الشعرية ، تستخف الكاتبة فى أحيان كثيرة فتبدو الصورة مهزوزة مفتعلة إذ كيف نسيت كلمات مراد بعد أن داس شرفها فى الرغام . ثم ينظر إلى إناء الزهور قائلا : « أى انطلاقة للورود الحمراء اليانعة من أسر هذا الإناء البلورى الغليظ الجامد . لقد حطمت الزهور القيد واندفعت طليقة كما ترينها تبتسم للحياة بعد أن استردت حريتها ، وصار لا يعنيها شىء فى الوجود . أى جمال فى الانطلاق ، وأى نشوة يستشعرها الكائن الحى حتى النبات حينما يحس حريته كاملة يفعل بهن ما يريد ، ولا توجد قوة فى طريقه لتمنعه من نيل ما يبتغى من لذاذات الدنيا . (ص ٣٢١) . وهذه كلمات فيلسوف فى لحظة تجل ، وليست كلمات شاب مستهتر هتك عرضا منذ ثوان .

والرواية بعد ذلك تقول لنا إن عبارة « الأدب النسائى » أسطورة . . . وأن الفنانة حين تبصر بمجتمعنا بميكرسكوب علمى ، لا تخضع لتعبيرات شائعة شائهة . ولا ريب أن الأنثى إذا كتبت ، ستعطى فنها من أنوثتها الشىء الكثير . ولكنها لن تفاجئنا — على أية حال — بمنظار ملون . وصوفى عبد الله فى « دموع التوبة » قدمت لنا المرأة والرجل . قدمت لنا شريحة إنسانية تنبض بالحياة ،

قدمتها لنا فى موضوعية مؤمنة بأن الفنان الحقيقى هو الإنسان أولا . ولقد ظل الأديب الرجل فترة طويلة يرسم المرأة ، التابعة الخاضعة ، وانتقلت هذه النظرة إلى الأديبة المرأة ، فأكدت لنا هذا الرسم المشوه . ولكن الانطلاقة المتوثبة التى دفعت هذا الجيل إلى بوتقة التطور ، مسحت من أذهان أبنائه هذه الصورة ، ووضعت مكانها الصورة الإنسانية . وصوفى عبد الله كانت بنت جيلها الرائع ، إذ تحلت بهذه الموضوعية العلمية وتقيأت رواسب المرأة القديمة ، ونفضت غبار الماضى .

ولذلك فان روايتها « دموع التوبة » هى الشمعة الأولى التى أضاءت لها طريقا طوله ألف ميل .

قصر في الهواء

لم يكن أدب الملاحم والمقامات بكاف أن يعد تراثا روائياً فى الأدب العربى. ولذا اضطر قصاصونا الأول إلى استيعاب الأشكال القصصية التى أبدعتها قرائح الغرب . ولكن خطأ كبيراً وقع فيه أدباؤنا من أبناء الجيل السابق ، هو أنهم تفاعلوا مع النماذج الغربية على نحو غير محقق أو مفهوم . فنهضتنا الأدبية فى أوائل هذا القرن ، تأثرت بقوالب الفن الأوروبى بطريق مباشر ، دون أن تتساءل عن طبيعة هذه القوالب : أهى نتاج العبقرية الذهنية للفنان وحسب ؟ أم هى حصيلة ثقافية لأجيال طويلة ورثها الكاتب بعد معاناة وإجهاد وتمثل ؟ أم هى تعبير عن مجتمع الأديب ، بكل ماتحتويه جنباته من قيم وفكريات ونظم ؟

الحق أن أدباءنا لم يتقدموا بهذه الأسئلة فى خطواتهم الأولى نحو أدب الغرب . وكان طبيعياً — لذلك — أن تأتى أعمالهم الأولى ضعيفة البنية ساذجة النسيج الفنى . لأنها لم تكن فى واقع الأمر ، تفاعلا واضحا مع الجذور العميقة للفنون الأوروبية ، وإنما كانت أقرب إلى المحاكاة الصامتة والتقليد الأصم !

وآداب الغرب فى أوائل هذا القرن ، كانت تصطرع لإيجاد شكل جديد يناسب مجتمعاتها الجديدة . فالمدرسة السائدة هى خطوط القرن التاسع عشر ، حيث كان الإتجاه الطبيعى « الفيزيقى » يفرض سلطانه عملاقا قوياً ، ولم يكن هذا الفرض نتيجة لقوة الداعين الى المذهب أو الآخذين به وإنما كانت انتصارات العلوم البيولوجية تأخذ مكانها فى عالم الإنسان ، وكانت هناك الفلسفة الميكانيكية تتنفس شرايينها بجاذبية نيوتن ، وكانت هناك المدرستان الرومانسية والفوتوغرافية تأخذان سبيلهما إلى ذمة التاريخ بعد زوال الأوضاع المادية والفكرية التى أدت إلى وجودهما .

ولم يستطع القصاص المصرى أن يتفهم جذور المدرسة الطبيعية هذه ، فانكب على تمصيرها دون وعى بالظروف الموضوعية المحيطة بالمجتمع المصرى آنذاك . وكان مجتمعنا فى ذلك الحين يعيش فترة رومانسية من تاريخه .. فالاحتلال الأجنبى

يضغط على أحزاننا الوليدة من الاستبداد الداخلى ، واقتصادنا يعانى أزمة الإقطاع المتربع على عرش أرضنا ، والريف الحزين يختصم مع المدينة الباكية فى لوعة وأسى . وأصبح المجال رحباً لديدان الفردية والأحلام وأضحت القلوب حبلى بالدموع والأوهام .

عاش أدباؤنا تلك الفترة بأعصابهم . وإن نأوا عن الصواب حين أودعوا مأساة مجتمعهم هذه المأساة الرومانسية ، فى قوالب الأدب الأوربى المستحدثة على أوفق طراز يناسب المجتمع الأوربى الجديد . وقد حدث الخلط اذن بين التجربة المصرية والبناء الأوربى ، فلم ندع القطاع الإنسانى فى تجربتنا المحلية ، يحدد شكله الفنى المناسب . وإنما استبقنا عملية الإبداع والخلق ، بمحاولات هندسية تخطط إطارها الفنى بما يوافق أحدث الأطر الأوربية .

ومن هنا اتسمت الرواية المصرية الأولى بالتكلف والافتعال وما نتج عن هذا من آفات أخرى كالتقريرية ، والتنافر بين القالب والمحتوى ، وذوبان الأهداف المستترة للفنان وضياع الوحدة الدرامية فى القصة . إلى غير ذلك مما نأخذه اليوم على تراثنا الروائى الأول ، وإن كنا نغفره إذا اعتبرنا ظروفه التاريخية والثقافية .

وإذا كان المجتمع الانسانى لايؤمن بالتطور ، وإنما بالطفرة ، وجب على أديبنا العربى أن يساير المجتمع ، ولا يتوقف عند أعتاب جامدة . فالمدرسة الواقعية المعاصرة لا تظلل جزءاً من العالم دون آخر لأنها على نقيض المدارس السابقة ، لا تأبه بالظروف المحدودة فى دوائر مغلقة . وإنما هى نظرة شاملة تحتوى الدنيا بأسرها ، وإن تفاوتت النسب الموضوعية فى ملابسات كل شبر على هذه الأرض . فما تتميز به الواقعية حقا ، هى أنها بصيرة جامعة لا تعترف بالنظرة الجزئية . وما عيب الرومانسية سوى أنها عدسة ذاتية ضيقة ، تعمل على تكبير الجوانب الفردية واليائسة فى البشر . وما عيب الواقعية الفوتوغرافية إلا كونها تسجيلا آلياً لمظاهر الحياة دون المساس بجوهر أعماقها . وليست هذه النظرات التجزيئية مخطئة فى ذاتها ، فقد كانت تعبيراً صادقا عن المكونات الروحية والمادية لمجتمعات خاصة نشأت فى أحضانها . أما الواقعية فى العصر الحديث فلا تقف من

الـكون والحياة والإنسان موقفاً جزئياً ، لأن تقدم العلم البشرى ونظم المجتمع الانسانى ، لاتتيح للفنان الصادق هذا الموقف القاصر .

وقد أخذ الادب المصرى الحديث فى الآونة الأخيرة ، يحاول أن يسلك هذا الطريق الواقعى فى تلمس أهداف الحياة ، وكانت الرواية — بما يتكامل فى بنائها من طبيعة فنية — أسرع فنونها أخذاً بالواقعية الجديدة . ولا ريب أن أبعاد القصة الطويلة تفتح نافذة عريضة لمشرط الموضوعية والأسلوب الواقعى فى تناول أحداث البشر .

وفى قصة جديدة لثروت أباظة بعنوان « قصر على النيل » نعثر على خيوط المشكلات الأولى ، التى واجهت الرواية المصرية فى خط سيرها نحو الواقعية .

والقصة تصور جيلين من الطبقة الاقطاعية فى حياة مصر . لايشغل الجيل الأول سوى مأساة العواطف من كراهية وحب ، فينشأ الجيل الجديد ضحية هـذا التباين ، ممزق النفس مبعثر الروح ، محترق الجسد . ويمثل الجيل الأول إبنة أحد الباشوات ، يتأرجح زواجها بين إبنى عمها : أحدهما غنى وسيم كريم ، والآخر عاد من أوربا بعقلية المهندس الاقتصادية ، حتى أن وجهه ظل دائماً ينبىء عن فقره الطموح إلى الملايين . وإذا كانت مربية الفتاة تصنع اللقاء والموعد بينها وبين ابن عمها الوسيم ، إلا أنه لم يسترح لهذا التبذل رغم مايعتلج به فؤاده نحوها ، فيتزوج بأخرى صغيرة لاتعرف الغرام والمواعيد واللقاء . أما هى فتنتقم من قلبها بأن تتزوج العائد من أوربا .

وتتوقف القصة أعواما بعد أعوام . ثم يقفز بنا المؤلف من الجيل الماضى إلى الجيل القادم ، فيصور لنا إبنى « سهير » وإذ بهما — الولد والبنت معاً — يكرهان أباهما ، ثم يحقدان على طبقتهما . ويقودهما هذا الحقد إلى صديق فقير ينتمى إلى جماعة سرية تعمل على قلب نظام الحكم . بينما « وصفى » الحبيب الهاجر ، يعطى أولاده للدنيا ، يعيشونها كما هى ، ويتنفسون ملذاتها كما تـكون . أما « السيد » نجل عبد البديع أفندى كاتب العزبة ، فهو شاب قروى يشترك مع جماعة الإخوان المسلمين.

وتتجمع خيوط الرواية ، بأن تلقى السلطات القبض على ابن سهير وصديقه فوزى بتهمة الشيوعية ، والسيد بعضويته فى جماعة الاخوان . ولا يلبث العم « وصفى باشا » أن يوالى جهوده — كسكرتير لمجلس النواب — فتصدر الأوامر تباعا بالافراج عن الجميع.

* * *

ولا شك أن خيوط ثروت أباظة ، تشد القارىء إلى ثلاثية نجيب محفوظ . ذلك لأن تلك الملحمة قد صورت ثلاثة أجيال من تاريخنا . ولكن الأديبين كلاهما كانا صادقين تماما ، حين قصر نجيب فى محاولته على الطبقة المتوسطة الصغيرة ، بينما عبر مؤلف « قصر على النيل » عن أرباب القصور وسكانها . أما أبناء « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » فكان يربطهم خيط واحد هو التطور الطبيعى للبورجوازية الصغيرة بما يصاحب هذا التطور عادة من تقدم وانتكاس ونمو وانحلال . فإذا جاء ثروت أباظه ليخطو هذه المحاولة فى تشريح الطبقة الاقطاعية ، فإن عبئا جسيما — لاريب — قد ألقاه الفنان على عاتقه . ويبدو أن المؤلف لم يتحمل هذا العبء ، ولم يكن فى استطاعته أن يقوم به . ولذا جاءت الفصول الثلاثة عشر الأولى معزولة تماما عن بقية القصة ، إذ كونها تمهيدا للأحداث القادمة، لايقوم دليلا على حاجة الفنان إليها .

وتروى لنا الفصول الأولى ، كيف تزوج « سليمان » إبنة عمه « سهير » رغم أن والدها الباشا رده كثيراً ، ورغم أن البنت نفسها ماكانت توافق لولا أن غدر بها « وصفى » ابن عمها الآخر الذى لم يعجبه أن تلقاه فتاته كلما أراد أسفل القصر عند قارب راسى على شاطىء النيل . ونعرف من السياق أن وصفى على جانب كبير من التزمت ، وأن سليمان على جانب كبير من التحرر استقاه من جولته فى أوربا . ولكنه تحرر قاصر على الحديث فحسب ، أما فى مجال التطبيق فإن حرية المرأة تمتنع تلقائيا عن التنفيذ .

ويتم زواج سهير من تسكن له قدراً لا بأس به من الكراهية . ويحدث فى نفس الوقت أن تزوج عبد البديع افندى كاتب العزبة من إبنة عمه محبوبة . ولا تلبث

سميحة ـ الأخت الصغرى ـ أن تزف إلى خطيبها سامى . ولا تظل الأشجان سجينة الصدور ، وتزداد الأيام قتامة بعد أن يموت الباشا . ورغم « احمد » الذى جاءت به سهير و « جعفر » الذى جاء به وصفى ... إلا أنهما اراد ـ فى لحظة ضعف ـ أن يذللا عقبات الدهر ، فلم يستطيعا إلى ذلك سبيلا .

* * *

وقد خلت تلك الفصول من أية مبررات فنية تثبت ضرورتها فجاءت الصور خالية من حرارة الصدق والتعبير . وربما تسببت فى ذلك عدة عوامل ، كالحوار الذهنى الذى رافق الكاتب فى تصوير شخوصه وتجريدها مما يكسوها من لحم ودم ، فجاءت رسوما كاريكاتيرية باهتة . وأصبح البناء الفنى ، تبعا لذلك ، مجموعة من التقارير المتراصة ، لا تعتمد فى تكوينها نظرية صادقة تقول بأن العمل الفنى كائن حى .

فالحب ظاهرة اجتماعية ، لها جذورها من الظروف المحيطة بها . ولكن المؤلف يخلق هذه العاطفة بين وصفى وسهير ، فلانحس بأن أمرا طبيعيا واجب الوجود سوف يحدث . ولا شك أن تجريد العاطفة عن ملابساتها النابتة فى أرض الواقع ، يجردنا معها من التتبع الشعورى لنمو الظاهرة . ولست أجد للفنان عذرا فى أن يفصل بين طبقة العاشقين وحبهما . فالطبقة الاجتماعية ـ بمكوناتها المادية والمعنوية ـ هى الأم الشرعية لكافة الظواهر الناتجة عنها . ويتميز الحب اذن بين الطبقات الشعبية ، عنه فى الطبقات العليا .

وليست مشكلة الحب فى ذاتها تعنينا ، وما نريده حقا هو التعرف على التطور الاجتماعى لتلك الظاهرة عبر الطبقات المختلفة فى صراعاتها المتباينة . والعناصر المتشابكة بين الأرض الاجتماعية للطبقة ، وافرازاتها الطبقية الخاصة ، قد أذيبت وتلاشت ، ولم يبق للعمل الفنى حيوية القلب النابض فى الكائن الحى . وأول هذه العناصر الفنية هو المونولوج الداخلى . وقد استخدمه الفنان كمهندس لا يرى سوى الخط المستقيم . رغم أن المونولوج هو حديث سيكلوجى غير منظم . ولوكانت الأحاديث النفسية الداخلية تجرى على هذا النحو فى واقع حياتنا اليومية ، لتخلت علوم النفس من تأليف وتحليل عن واجبها الاول فى تلمس الوحدة الديناميكية فيما يعترى هذه المونولوجات عادة من تشويش واضطراب .

وقد بدا واضحا فى حديث وصفى إلى نفسه «ص١٤ — ١٧» أنه يحاول جاهداً اقناع منطقه الجاف بأنه لايجب الزواج من حبيبته سهير مادامت لاترى شذوذا خلقيا فى ملاقاته عند النيل . كان الحديث يجرى هكذا حسب معادلة جبرية ، أوخطة مرسومة بعناية اونظرية هندسية بالنتيجة المطلوبة ، مهما اعترض هذه النتيجة من صعاب وعراقيل .

وليس جديدا — كما قلت — أن الهمسات النفسية لا تأتمر بخط صارم مستقيم ، ولناأن نتصور مدى التوتر والاهتزاز فى أحاديثناالداخلية ، متى اتصل أمرها بالعواطف القلقة غير المستقرة .

ولم يقتصر خطأ الفنان فى فهمه لطبيعة المونولوج على هذا العنصر فقط ، وإنما تعداه الى الربط الفنى بين لوحات الفصل الواحد . إذ بينما تنتهى خواطر وصفى مع قدوم سهير ، لانحس بأن هذه الخواطر قطعت بحضور العاشقة ، وإنما نلحظ أنها « انتهت » فحسب ، وكأنها معزوفة موسيقية تنتهى تلقائيا فور وصول القادم . وكأن الخاطرة لهادور على المسرح ينتهى عند بداية الدور الجديد . ولذا فلم يكن لوقع المفاجأة - رغم أنها على موعد سابق - أى أثر ، فيقول المؤلف بعد أن تقترب « وسرعان مابدت سهير على رأس السلم ، وراحت تجوس الحديقة تنظرها هنيهة ، ثم نزلت فى سوعة محاذرة أن يصدر منها صوت ، واستقبلها وصـــفى :

— تأخرت ... »

وتخلو الصورة — على هذا النهج — من حرارة الموقف وحيوية التعبير ، لأنها تخلو من همزات الوصل التمهيدية النفسية . حتى إذا كان الوصل هو أن « تقطع » خطوات سهير خواطر حبيبها . ومن خلال توالى الأحداث ، كان الحوار يغلب على هواية المؤلف الذهنية فى اكساء الحديث رونق المداعبات العقلية ، كأن يسأل وصفى حبيبته - مشيرا إلى سليمان - « ياستى .. ألهذا الحد تكرهينه »؟ فتجيب « بل لهذا الحد أحب غيره » (ص ٢٢) وقد تبدو الصورة اللفظية جميلة حقا ، جمالا مجردا من نبض الحياة . ولكن الحوار فى أحيان كثيرة كان يفرض نفسه بطبيعية

صادقة ، وتبرز الشخوص بدورها لحما ودما ، فلا تصبح رموزا جامدة كقطع الشطرنج .

والتركيز اللفظي على الحوار ، يجرده من أهم سماته الفنية ، وهي نمو الأحداث نموا حياً ، في حين أن التركيز النفسي يجرده من الميكانيكية التي من شأنها أن ترص الكلمات في بناء شاهق يتكامل كالهرم الأكبر . والحياة في واقعنا الإنساني لا تتحمل هذه الآلية الصماء . وأسارع فأنئ عن الواقعية في الفن أن ينقل الأديب حياتنا صوراً طبق الأصل ، وإنما يتأثر بجزيئات الواقع وتتفاعل هذه مع حصيلته الثقافية ، ومن ثم يعود فيؤثر هو في الواقع بشكل كلي لا يقبل التجزئة .

والحوار بين الناس هو جزء هام في حياتهم . ولا يمكن تشكيل هذا الجزء في مخيلة الفنان دون العودة إلى الواقع الحي . والواقع الحي لا يقبل اضطرابا لغويا من شأنه أن يفسد التركيز الفني للحوار . والأستاذ ثروت أباظة يمسك بناصية اللغة العربية دون عناء ولكنه تورط في «تعريب» اللغة الشعبية المحلية . فهو يجيد تارة حين تقول أم وصفي لابنها (ص ٢٥) : «أما إنك بارد» ويقول وصفي (ص٢٦) : «حسنا نعمل تجربة ، الذي يتكلم أولا ، يدفع الآخر خمسة جنيهات» وتقول الأم مرة أخرى «آه يا لئيم . . هات الفلوس التي أخذتها» هذه التعبيرات جميعها هي تركيبات مصرية في رداء عربي . وإذا كانت اللغة هي وسيلة وأداة أولا وأخيرا ، فما هو عذر الفنان إذا كانت لديه أداة أقوى تعبيراً عن مشاعره ، وأكثر صدقا في نقل خلجاته إلينا . ثم يذهب فيتخير أداة أخرى — نقدسها تماما — ولكننا نعترض على استخدامها في غير مكانها الصحيح . ولو لم يعرب المؤلف التعبيرات المصرية ، وتركها في قالبهـــا الأصيل ، لجاءت أكثر صدقا في تأدية وظيفتها ، وأقوى تعبيراً عن مهمتها . وفي أحيان كثيرة امتنع التعبير المصري على التعريب ، فاشتمل السياق على اضطراب لغوي ، ساعد على اهتزاز الصور أو عدم وضوحها .

وغالبا ما يشكل الاضطراب في قوالب متعددة ، إذ يهجر اللغة تارة إلى طريقة العرض ويتحول السرد القصصي تارة أخرى إلى سرد مسرحي . يقول المؤلف (ص ٢٩) : «يصبح الصباح فيندفع وصفي إلى التليفون يطلب إلى العاملة أن تصله

بمنزل إسماعيل باشا مصطفى وبعد هنيهة يكون وصفى على موعد أن يلتقى بالباشا فى منزله فى الساعة الخامسة بعد ظهر اليوم ذاته » . وهذه الكلمات يصح أن تكون مقدمة مسرحية لأحد فصول الدراما ، ويتعذر على السرد القصصى أن يتقبلها ضمن نماذجه . وربما كانت التقريرية فى الأسلوب ، كما فى قول المؤلف (ص ٣٠) : « والتقت الرغبتان وإن اختلفت البواعث والظنون ، هى الوليدة الشرعية لتلك التقريرية فى العرض ، وما تلاها من إفرازات تابعة كأن يعلق الكاتب (ص٥١) : « وكيف لها أن تنسى » ؟ أو (ص٣٥) : «ومن أين له أن يعلم » ؟ وحلت علامات الاستفهام هذه مكان الالتحام النفسى الدقيق بين الأحداث الصغيرة ، وجرت ما وراءها من مداعبات لفظية باهتة سرعان ما أصبحت خاطئة كقوله (ص٥٦): « كانت الأفراح فيها مترعة خالصة لا يشوبها إلا الهناء والسعادة » . وبعد أن تخلو الحجرة بين سهير وزوجها ليلة الزفاف يعلق « وبدأت بهما حياة جديدة . جديدة عليهما ، قديمة على العالمين منذ بدء العالمين » .

هذا التقرير فى اللفظة والحوار والصورة وطريقة العرض لا يصبح شيئاً مستهجناً فى المقال الأدبى التقليدى حيث يتسع المجال رحبا أمام المناورات اللفظية والمباريات البلاغية ، أما فى العمل الروائى ، فإن البلاغة لها مفهوم آخر يتجاوز حدود العظات المنبرية الرنانة كما حدث ذلك من الفنان عند تقديمه سليمان إلى القراء فى صورة الانسان الدنىء ، (ص ٣٢) وكان يمكن للقارىء أن يكره سليمان هذا ويشمئز منه لو أن تلك المعانى السفلى اللاحقة به ، جاءت فى صورة فنية لا تعرف التقارير الاخلاقية المباشرة . أما أن المؤلف ينعت أحد شخوصه بأقذر الصفات وأحط المثل ، فإن القارىء لم يقتنع بهذه الثورة الكلامية — البلاغية حينا — وتتبع الفنان فى جولته مع سليمان ، فأيقن أن عداء متعمداً بينهما هو الذى يصف سليمان حين يجلس بأنه « انحط على كرسيه» (ص ٦٥) . وحين يختلى بزوجته ويغازلها ، تجدها تحدث نفسها بكلمات لا يمكن صدورها إلا عن المؤلف نفسه (ص٧١) وحين يغضب يثور الكاتب « لأن الغضب لم يكن فى طبيعته ، فإن الغضب صديق للكرامة والعياذ بالله ، وهو رجل ألف ألا يغضب كما ألف البعد عن الكرامة » . (ص ٩٠) .

ولا علينا أن يكون أحد شخوص الكاتب بخيلا أو نذلا أودنيئاً وإنما الذى

يعنينا هو الموضوعية فى التصوير ، فلا نحس أن للفنان مصلحة فى تشويه هـــذه الشخصية أو تلك ـ وهذا لا يمنع أن يكون للكاتب موقف ما ـ ولكن هذا الموقف لا يتضح من خلال تقرير أسود ، وإنما من خلال الموقف العام للعمل الفنى ذاته .

وثروت اباظة لا يعرف الموضوعية فى التصوير على أنها عرض محايد لسير الأحداث ، وإنما هو يصف الزيجات الثلاث التى تمت من زاوية خاصة تعنيه (٥٦ — ٦٧) ، ومن ثم فقد جاء استعراضه لزفاف عبد البديع افندى ، والست سهير ، والاستاذ وصفى استعراضا صحفيا يعتمد على ذاتية المحرر لا على موضوعية الفنان . وقد بلغت هذه الذاتية مداها ، عندما جرى ذلك الحديث بين وصفى وسليمان لأن الأخير فى حاجة شخصية إلى درجة أو ترقية ، فما كانت الزيارة إلا درساً فى الأخلاق حتى أن الكاتب يقول على لسان وصفى (صفحة ٩٩) : « لقد جعلتنى ألقى خطبة طويلة » وهو إحساس قوى بالأزمة ، وبلورة لأخطاء التقريرية الفنية ، وموقف الكاتب الحاسم من سليمان . وكانت النتيجة الحتمية لهذه التخطيطات الذهنية ، أن يغفل المؤلف بعض التفاصيل الهامة ، ويصر على دقائق صغيرة تافهة لا تخدم هدفا معينا .

غير أن لقطات سريعة بلغت حد الروعة أثناء السياق التعبيرى . فبعد أن زفت سهير ، بكرت فى صباح زفافها إلى السباك المطل على باب البيت والشارع ، وكان عم إدريس يصلى وقد وضع بجانبه موقداً من الفخار اشتعلت فيه النار « ورأت سهير النار تشتعل وتكاد تلتهم العيش ، فما يملك عم إدريس إلا أن يخرج من الصلاة بغير انتهاء ، بل إنه حتى لا يستأذن ربه فى الخروج من ساحته بأن يلقى السلام على الملائكة الذين يحفون به وهو قائم . لا يفعل شيئاً من هذا ، بل هو يترك الصلاة فى جزع عاجل وينكفىء على النار ، يختطف منها العيش قبل أن تلتهمه » (صفحة ٧٣) . ومثل هذه الصور فى مكنتها أن تصبح بناء تعبيريا يلتزم الموضوعية والحيدة ولا يضطر إلى التقريرية والخطابة .

وينتهى هذا الجزء من الكتاب ، بعد أن تزوج الجميع ، وأعطوا للدنيا جيلا جديداً . تنتهى هذه الفصول الثلاثة عشر ، دون أن يربطها ببقية الكتاب سوى صفحة بيضاء كتب عليها المؤلف بخط كبير « .... ومرت الأعوام » .

ويبدو أن هذه الأعوام التي مرت لم تكن خصبة الأحداث ، حتى أن الكاتب يهملها تماما . ويشدنا ثروت أباظة ثانية إلى ثلاثية نجيب محفوظ ، فرغم أن مؤلفها قد عانى في تصوير ثلاثة أجيال ماعاناه ، إلا أنه لم يسقط فترة زمنية قصيرة أو طويلة ، واعيــا بأن الحدث الدرامي لاينمو نمواً حياً إلا إذ تكاملت الظروف الخارجية من امتدادات زمنية وغيرها من تطورات المجتمع المادية والمعنوية . وحين كتب ثروت ، ومرت الأعوام ، كان في الواقع هارباً من إرساء الجذور الواقعية للأحداث القادمة . حتى إذا أقبلت أحداث الجيل الجديد لم نعثر لها على أصول علمية إلا إذا اعتبرنا البيئة الوراثية وحدها — معزولة عن كل مايحيطها — هي الأصل الوحيد لكافة الظواهر التاريخية !

ترك المؤلف إذن مجتمعه بما فيه سهير وسليمان وهند ووصفي وسميحة وعبد البديع ، تركهم جميعا حتى يشب أولادهم ليكملوا القصة . ولست أدرى هل توقف المجتمع أيضاً عن سيره ترضية للفنان ، أم أنه لم يعبأ بغير قوانين تطوره ، ونواميس بقائه ؟ كل ما أدريه أن طريقين كانا مفتوحين أمام الكاتب : أولها ألا يصطنع فجوة زمنية بين نصفي القصة ولا يوهمنا بأن فراغا زمنيا يمكن أن يوجد في عالم البشر ، ومن ثم تمضي روايته في خط سيرها الزمني والاجتماعي إلى نهايته . وثانيهما — وهذا هو الأرجح وزنا — أن الكاتب أثقل على نفسه بتلك الفصول الأولى إذ كان في استطاعته أن يستغنى عن وجودها ، بعرض خطوطها الرئيسية من خلال المحور الدوامي لبقية الرواية .

إلا أن الطريق الأول قد سد أمام الكاتب حيث أن الرواية خلت منذ بدايتها من الخيط الرئيسي للشبكة الدرامية للعمل الفني . فالخيط الذي بدأ من الفصل الأول كان من القصر والضعف والوهن ، لدرجة لايتاح معها أ كثر من الأحداث الموازية له . الخيط لم ينقطع إذن في نهاية الفصول الأولى . وإنما كان قصيراً بطبيعته فانتهى . وأى اتصال يتم بينه وبين الأحداث الجديدة هو اتصال مفتعل ، لأن خيطاً دراميا جديداً قد ظهر وليس امتداداً للخيط الأول . وإذا تم نجاح

الإلتحام المتكاف ، فأنه يصبح كنجاح سيدة ماهرة وصلت بين ثوب من قماش قديم وقطعة من قماش جديد .

* * *

تروى الفصول التالية من القصة ماعاشه الجيل الجديد من أخلاقيات مجتمعه وتأثير هذه القيم فى اتجاهاته الفكرية .

ونرى تبعاً لذلك أن « السيد » ابن عبد البديع افندى ينضم لجماعة الإخوان المسلمين ، فيعظ أقرانه بالمسجد ، ويراود « ناعسة » عند الدرة . وفوزى شاب فقير يعمل فى خلية سرية تناهض النظام القائم . وأحمد وهناء — ابنا سهير — يستهويهما فوزى ، ويستميل عطفهما على ميوله السياسية . وجعفر — ابن وصفى — يحنو على السيد ويناوىء فوزى ، ويمقت أهدافه الثورية . وحسام — ابن سميحة — يحب هناء ولكنها تعرض عنه إلى فوزى .

ونلحظ أن السمات الفنية فى الجزء الأول من الرواية قد غلبت ألوانها التقريرية على الجزء الثانى ، فلم نشم رائحة الأرض التى أنبتت فوزى ، باتجاهه السياسى وميوله الثورية ، ولاندرى أسبابا واضحة لعطف ابنى سهير على هذه الميول والاتجاهات . ولا نعتقد أن ولع أبيهما بالمال وتقتيره عليهما يسبب اعتزالهما مظاهر الغنى ولجوئهما فى أحضان مذهب يتخذ من الصراع الطبقى دعامة لفرض سلطانه الفكرى والاجتماعى . ذلك لأن المثل والقيم والمعنويات - مهما تباينت - فإنها تنبت من أرض الواقع الصلبة ، بكل مايحيطها من ظروف وملابسات ، لاتدع منفذا للشك ، فى أن الفكرة الإجتماعية وليدة النظام الاجتماعى القائم . واستجابة المرء لهذه الفكرة أو تلك ، إنما هى نتيجة حتمية للتفاعل بين حصيلته الثقافية والبيئية والتاريخية ، وبين طبيعة تلك الفكرة والواقع الإجتماعى الذى أنبتها .

وهنا يرتد القارىء لا شعوريا إلى « سكرية » نجيب محفوظ ، حيث نلتقى بأحمد اليسارى المتطرف وعبد المنعم اليمينى المتطرف . ونكتشف أن المؤلف قد أنبتهما من أرض إجتماعية محددة المعالم هى الطبقة البورجوازية الصغيرة ، موضحاً كافة الظروف الثقافية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بكل منهما ... حتى إننا

فى النهاية ، نقتنع بالطريق الذى مضى فيه أحمد ، والطريق الذى سار فيه عبدالمنعم ، ولا نحس بأدنى افتعال حين تخير كل منهما سبيله ، رغم الاختلاف الحاسم بين الطريقين .

وشىء من هذا لم نحسه فى « قصر على النيل » ... كانت الشخوص تتصارع والأحداث تتشابك ، دون مبررات جذرية أو منطق معقول . بل على العكس كنا نرى هذه العشوائية فى نمو الأحداث ، تترك الأثر النقيض . فاذا وقعت هناء فى هوى فوزى ، لاحبا وهياما — كما ندرك من أحاديثهما المشتركة — وإنما غراما بالمذهب الجديد ، حتى أن الأمر يصل بينهما إلى الطلاق لأن فوزى لم يطبق نظرياته العلمية على حياته الخاصة . إذا حدث ذلك أحسسنا مدى الفدائية بين أضلع الفتاة الغنية نحو المذهب ، غير أننا نفيق من هذه الحساسية فى دهشة عندما تهجو هناء أفكارها دون أية أسباب ! وهكذا اعتنقت تلك المبادىء بلا مبرر ، وتركتها بلا مبرر أيضاً . وهذه نتيجة طبيعية لمسنا آثارها فى بقية الشخوص ، لاسيما أحمد الذى ارتد عن آرائه فور دخوله السجن . وأصبحت الصفات الشخصية الفردية الرديئة العالقة بفوزى ، وقضبان السجن ، وتحقيقات النيابة مع أحمد ، هى الحيثيات الكافية — لدى المؤلف — لأن تحكم على مذهب ما بالإعدام !

وعلى هذا النحو دارت مناقشات الفنان لآراء شخوصه وأفكارهم ، فى سذاجة العاطفة ، وخلو مقدرته الأيديولوجية من التعرف على قيمة هذه الأفكار فى تغييرا لمجتمع .

إلا أن الكاتب قد تفادى — منذ البدء — أن يصور هذا المجتمع فى وضعه آنذاك ، واكتفى بقوله أن هذا المبدأ ضار بالتقاليد ، وذاك المبدأ خليق بأن يعيش . وقد سيطر هذا المنهج على ذهنه تماما ، فلم يدع لنا فرصة أن نعايش ذلك المجتمع وقيمه ومثله وأخلاقياته ، حتى نكون مهيئين فنيا لقبول الموقف العام للكاتب أو رفضه . ولكن الأستاذ ثروت أباظه شاء أن يحرك آراءه وشخوصه وأفكاره فى صحراء بعيدة لاندرى من خفاياها شيئاً ، وتاهت — بالتالى — خيوط الرواية ، وتناثرت قطاعاتها ومراميها ، وأصبحت التجربة الكبيرة مفتتة مجزأة لاترابط بينها وحدة درامية أو خيط فكرى موحد . وأصبح هذا الجزء الأخير مجموعة

من الأقاصيص المتتابعة . ويتضح ذلك بجلاء من الفصل الرابع عشر حيث تطالعنا قصة الشيخ سيد مع مومس القرية «ناعسة» (صفحة ١٣١ — ١٤٦) ولو عزلنا صفحات هذه القصة عن بقية الكتاب لما شابها شيء على الإطلاق . بل لوضعنا أيدينا على قصة رائعة فى أدب القصة القصيرة ، إذ نلتقى فى قطاع إنسانى ضيق ، وبلمسة فنية سريعة ، مع القسمات الاجتماعية والروحية لهذا الإنسان «سيد» الذى يمثل اتجاها إجتماعيا معينا . وهذا مثل يقدمه الكاتب بنفسه لما يجب أن يكون عليه الفنان إذا تصدى بنقده مذهبا سياسيا أو اجتماعياً ، فنحن لانطلب اليه أن يقدم لنا بحثا علمياً فى الاجتماع أو الإقتصاد ، وإنما نتجاوز مهمته هذه الوقفة اليسيرة إلى وقفة أشق منها وأصعب ، وهى معاناة وتمثل هذه الآراء وتلك ، ثم نقدها — فنيا — بطريقة لانحس معها بالتقرير أو الخطابة ، ونحس من طريقة العرض ذاتها بإجابة على هذا السؤال : أين يقف الفنان ؟

وإذا أمسكنا بشمعة ، وبحثنا عن مكان صاحب «قصر على النيل» فإننا لن نتعب كثيراً ، لأنه داخل القصر ! فما هذا التقليل المتعمد من شأن سليمان إلا لأنه «فقير لايملك سوى ثلاثين فدانا» وهذه المساحة من الأرض هى «لاشىء» عند المؤلف (صفحة ٩٠) . وماهذا التحقير من شأن فوزى إلا لكونه فقيرا لاتعرف أمه كيف تناسب إبنة الباشا ، أما والده فيعرف مكانه جيدا ، ويتضاءل جسده حتى يشل . وإذا حان موعد زواج عبد البديع ، وأغرى أحلامه بعشرين جنيها من الباشا ، فإن المؤلف يغمره بكرمه ، أو بكرم الباشا الذى يقدم اليه دفتر الشيكات قائلا (صفحة ٣٦) :

« — طيب... أكتب أمراً إلى نفسك أن تصرف خمسين جنيهاً وتتزوج بها » .

« ولست أظن أن الطبقة الإقطاعية خالية من هؤلاء الكرماء ، ولكن نسبة هؤلاء من القلة والندرة بحيث لاتدع انساناً يبلغ فى وصفها حداً مزعجا كهذا .

وثروت أباظة لايغفل كفاح الشعب ضد الاحتلال ، ولكن من زاوية طبقية خاصة ، فوصفى باشا حين ينزل عند قارب غرامه ، ينسى «أنه النائب الخطير الذى يهتز الوزراء من نقده ، ويرجف أعداؤه من هجومه ، ونسى أحد هاته الرموز القليلة التى يتمثل فيها جهاد شعبه ضد الاحتلال » .

ولا أعتقد — ثانية — أن الطبقة الإقطاعية خلت من المناضلين والمكافحين . ولا أعتقد فى نفس الوقت ، أن كفاحهم بلغ هذا الحد البطولى أو الخيالى الذى صوره ثروت أباظة وقال أنهم (القلة) الوطنية فى تمثيلها النضال المصرى ضد الاحتلال .

كلا ياسيدى ... ان رموز كفاحنا ، لم تزهر يوما فى حديقة الإقطاع !

ولا يتركنا المؤلف لحظة ، دون أن يؤكد كرم هذه الطبقة على « عبيدها » الفلاحين . وكيف لا اذا كانت تفسح لابن كاتب العزبة مكانا فى القصر حيث يقضى سنوات الجامعة (١٥٥) . وكيف لا اذا كان الفلاحون أنفسهم يعترفون بذلك . لقد أراد « السيد » أن يقتل غريمه « فوزى » لولا أن « سمعة » سيدته « هناء » كانت تزجره « وفاء المعترف لهؤلاء بالفضل لهؤلاء القوم الذين يمهدون له أسباب الحياة » (ص ١٨) .

هكذا يصر المؤلف على أن الإقطاع يوفر لعبيده أسباب الحياة . ومن هنا جاء اصرارنا بأن هذا القصر يتعذر وجوده على النيل . انه أحد القصور التى تبنى — بعد أكلة دسمة — فى الهواء .

بطل في غير زمانه

رأيته للمرة الأخيرة ، ونحن ماضون خلف على أحمد با كثير إلى مرقده الأخير .
إتكأ على ساعدى فى حالة من الضعف لم أره عليها من قبل . وأحسست بعد حين أنه لا يشكو آلام الجسد وحدها ، وإنما هو يرزح تحت عبء ثقيل من أزمات النفس.
قال لى فى مرارة : هل تعلم أن أحد الرهبان الفرنسيسكان قد كتب عنى دراسة طويلة فى إحدى مجلاتهم المتخصصة؟ صدقنى ، بكيت يومها ولم أفرح كثيرا ، لماذا تتجاهلونى أنتم؟ إننى لا أطمع فى تقريظ أو مديح ، وإنما أتلهف حقا على معرفة مكانى بين كتاب مصر . لقد نلت من الجوائز ما ينأى بى عن الاحساس بالاضطهاد ، ولكنى لا أدرى سببا واضحا لموقف النقد منى .

ثم تدرج بنا الحديث إلى مسارب شتى ، لم أتمكن خلالها من صياغة إجابة دقيقة على تساؤلات محمد عبد الحليم عبد الله ، فالحق أن تقصير النقد ظاهرة لا تتعلق بكاتب بعينه وإنما تكاد تشمل ذلك الجيل بأكمله ، وهو الجيل الذى ينتمى إليه نجيب محفوظ . وفى هذا الصدد يميل البعض إلى القول بأن نجيب محفوظ قد حجبه بظل قامته العملاقة الضوء عن بقية أبناء جيله . ويميل البعض الآخر إلى القول بأن سيطرة النقد الواقعى ابان الخمسينات على الحركة الأدبية واتخاذه من نجيب محفوظ مثالا وقدوة تحتذى قد أبصر الأمور بنظرة أحادية الجانب فلم ير بقية الألوان الفكرية والفنية - غير الواقعية - فى الأدب المصرى الحديث . وهكذا يتحول نجيب محفوظ إلى « مشجب » يعلق عليه فريق من نقادنا أسباب تقصيرهم فى حق جيل كامل ، والى « متهم » من جانب بقية زملائه الذين يشعرون بالضيم لإنصراف الأضواء الى كاتب واحد من بينهم .

ومنذ البداية أقول أن نجيب محفوظ قد تكون فى غيبة النقد على حد تعبيره ، فلقد ظل خمسة عشر عاما أو يزيد دون أن يلتفت اليه النقد إلا بمقال أو مقالين . وبالتالى فان ظاهرة تقصير النقد تشمله هو أيضا بصورة من الصور . وعندما استقر نجيب محفوظ كان استقراره نتيجة التفاف الجماهير القارئة من حوله ، ثم أقبل عليه النقد مؤخرا متهافتا على كاتب « جاهز » الاعداد والجماهيرية . ولابد فى النهاية من القول بأنه ليس هناك كاتب مهما تبلغ درجة عظمته يستطيع أن يحجب عن

النقد دوره إزاء بقية أبناء جيل الكاتب العظيم . أيا كانت درجات تخلفهم الفنى عنه . ففى كل عصر وفى كل وطن يبرز دائما فنان تعلو قامته على قامات أقرانه . ولكن وظيفة النقد لم تكن على الاطلاق قاصرة على قياس القامات الطويلة ، بل هى المتابعة التفصيلية للحركة الأدبية بحلوها ومرها . كما أن انتماء التيار الرئيسى للنقد الى نفس الاتجاه الذى يدين به كاتب ما ليس شفيعا للنقد — وبخاصة إذا كان واقعيا ! — لأن يتفرغ لكاتب من لونه .. فبقية الألوان هى الأخرى ظواهر اجتماعية تستوجب المواجهة وليس التجاهل ، فهذا التجاهل يؤدى فى المدى الطويل إلى الجهل بها ومن ثم الى العزلة عن الصورة الشاملة لحركة الأدب وتطور المجتمع .

هذا لا ينفى بطبيعة الحال أنه كما أن جانبا من النقد التف حول نجيب محفوظ ايثارا للكسل العقلى أو من قبيل ركوب الموجه ، فان جانبا آخر التف حوله لأنه كان التعبير الفنى الأكثر تقدما عن حركة التطور الاجتماعى .

ولعله من المفيد أن أفاجىء بعضا من نقادنا بما أتيح لى أن أطلع عليه من واقع أرقام التوزيع حيث فوجئت بدورى أن مؤلفات محمد عبد الحليم عبد الله ظلت فى مقدمة القائمة من أواخر الأربعينات حتى منتصف الستينات ، أى خلال ما يقرب من عشرين عاما . وهى الحقبة التى ازدهرت فى بداياتها الأولى أعمال احسان عبد القدوس ويوسف السباعى وازدهر فى القرب من نهاياتها نجيب محفوظ ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى . هذا على الرغم من أن جميع هؤلاء الكتاب قد اتصلوا بوشيجة أو بأخرى بما يدور بباطن المجتمع من مشكلات وما يغلى داخله من قضايا بينما كان عبد الحليم عبد الله مشغولا لغاية الانشغال بموضوع واحد لا يحيد عنه ، ورثه من قبل عن المنفلوطى ومن بعد عن محمود كامل ، هو موضوع « الحب » لا كاطار عاطفى للرواية وانما كمضمون نفسى لذلك الجيل من الشباب المصرى المعاصر لأحداث ما بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد كتب السباعى وعبد القدوس عن الحب فى ذلك الوقت . ولكن أحدهما اتخذ منه تعبيرا عن مشكلة اجتماعية ندعوها الجذس ، واتخذ منها الآخر وسيلة لعرض أرائه فى البلبلة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى أعقبت الحرب . كتبا « عن » الحب ، أما عبد الحليم فكتب « فى » الحب بمعزل شبه تام عما يحيط هذه

العاطفة البشرية من ظروف وملابسات تتخطى دائرة الفرد الضيقة الى محيط المجتمع الواسع المضطرب . ولعل ذلك دون سواه هو الذى جذب نحوه عددا متزايدا من القراء الذين أثخنتهم أو أثخنت آباءهم جراحات الحرب والأزمات الاقتصادية المرافقة لها ، فكان الحب بلسما يرطب الجراح بندى العواطف المفقوده . أما الروايات الواقعية وشبه الواقعية والمزيج بين الرومانسية والواقعية ، فكانها كانت أشبه بمرآة - مصقولة حينا وباهتة أحيانا - لمشهد الحرب وآثارها التى يفزع لهولها الجميع . من هنا جاءت أعمال نجيب محفوظ الأولى ، القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، فى ذيل قائمة التوزيع . ثم جاءت أعمال يوسف السباعى الأولى ، نائب عزرائيل ، أرض النفاق ، السقا مات ، قرب المنتصف ، ثم أعمال احسان بعد ذلك بقليل ، ويتربع على قمة القائمة كما قلت انتاج محمد عبد الحليم عبد الله ، لقيطة ، بعد الغروب ، شجرة اللبلاب ، شمس الخريف . على أن هذه الأعمال الناجحة تجاريا ، والتى تخاطب قطاعا عريضا من الشباب ، معظمهم من الطلبة فى مرحلة انتقالهم العنيف من القرية الى المدينة ، لم يكن صداها ليتجاوز الدموع التى يذرفها العاشق المهجور أو الحبيبة الملتاعة الفؤاد ... كما كان الموقف تماما من كتابات جيل مضى يقف على رأسه المنفلوطى ومحمود كامل . أما قصص محفوظ والسباعى والشرقاوى واحسان ، فرغم تفاوت اتجاهاتها الفكرية والفنية ورغم الانخفاض النسبى لتوزيعها ، فكانت أصداؤها أعمق من اللحظة العابرة ، وإن تجاهلها النقد . كانت أصداؤها تمتد إلى الشوارع والبيوت وأماكن العمل ، حيث لا يمكن لمشكلات الواقع أن تتوارى خلف المناديل المعطرة أو الوسائد المبلله بالدموع .

ولما كان النقد فى غالبيته حينذاك - وبعضه إلى الآن - يؤثر الكسل العقلى فقد استسهل لفظة الرومانسية وأطلقها دون تحفظ على كل من يكتب حول الحب أو فى الحب أو عن الحب دون تأن وإمعان للنظر فى هـذا المصطلح الوافد من الغرب ، والذى يجسد تجربة حضارية تغاير فى القليل أو الكثير التجربة المحلية الوليدة . ولا شك أن النقد معذور إلى حد ، لأن أدبنا قد احتاج لأمد طويل - ومازال يحتاج إلى الآن - إلى أن يتعلم الكثير فى أصول الصنعة الفنية من الغرب . . وبالتالى فقد لاحظ النقد عن حق أن معالم بعض المذاهب الجمالية

الأوربية تلفت النظر فيما بين يديه من انتاج محلى ، فهذا هو محمد حسين هيكل وهذا هو توفيق الحكيم يتلقيان دروسهما الفنيـة الأولى فى باريس مباشرة ، بل هما يحاولان تجربتهما الفنية الأولى فى اللغة الفرنسية نفسها . وكانت الرومانسية — من هنا — أولى البصمات الأوروبية على انتـاج الرواد . ولـكن النقـد غير مذور بعدئذ فى بلورة المصطلح وتحديده كلما أوغلت التجربة المحلية فى النضوج والشبوب عن الطوق . فلا شك أن هذه التجربة فى السياق التاريخى للرواية المصرية والمجتمع المصرى على السواء قد حذفت وعدلت ، وأضافت إلى البصمات الوافدة مايدفعنا إلى إعادة النظر فى المصطلح الأصلى . إن نجيب محفوظ — على سبيل المثال — يأخذ الكثير من الرومانسية فى روايته « خان الخليلى » والكثير من المدرسة السيكلوجية فى روايته « السراب » ، ومع ذلك فنحن ندعوه كاتبا واقعيا . وكذلك عبد الرحمن الشرقاوى فى « الأرض » يستلهم العديد من عناصر الرؤية الرومانسية فكراً وفناً ، وندعوه فى نفس الوقت كاتباً واقعيا . ثم يضع النقد إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله فى سلة واحدة هى الرومانسية !!
إن هذا الخلط وضباب الرؤية النقدية يؤدى بنا عند التطبيق إلى اضطراب الميزان واعتساف الأحكام ، ولاينير الطريق أمام المتلقى إلى عالم الكاتب موضع التقييم . لذلك كان المصطلح النقدى من أخطر المهام الملقاة على كاهل النقد فى بلادنا ، فما أحوجنا إلى بذل مزيد من الجهد والمعاناة فى تشريح التجربه الأدبية وتحليلها بجدية وعمق ، مهما صادفنا من عقبات أبرزها التنـاقض — ربما كان مظهريا — بين عناصر شديدة التباين فى انتماءاتها الفكرية والفنية داخل العمل الأدبى الواحـد . فليست التجربة الأدبية المحلية — فى خاتمة المطاف — إلا إيجازا مركزا للمرحلة الحضارية التى نعيشها بكل تناقضاتها وتشابكاتها المعقدة ، وهذا وجه الإصالة فيها. لئن اكتشفنا عنصرا رومانسيا يجاور عنصراً واقعيا يجاور عنصراً سرياليا فى عمل فنى واحد ، لاينبغى أن نرتبك أو نخشى التصنيف أو نؤثر الكسل ونحيل هذا العمل إلى «كليشيه» نقسره داخله ، هو والمؤلف والقارىء أيضاً . ليس هذا إلا نوعا من القهر ، هو فى التطبيق العملى نوع من الإرهاب . بل علينا أن نبحث بجدية وعمق فى تفاصيل العوامل الذاتية والظروف الموضوعية التى أثمرت هذه الظاهرة ، من ثقافة الكاتب إلى ثقافة المجتمع إلى التقاليد الأدبية التى انحدر منها .

أقول ذلك مقدما لأنى سأختلف مع القائلين بأن محمد عبد الحليم عبد الله ينتمى إلى المدرسة الرومانسية فى الرواية العربية . بل أكاد أقول أنه ربما كان على النقيض من الاتجاه الذى يمثله إحسان عبد القدوس ، وهو الإتجاه الذى أحب أن أستعير له المصطلح المعروف Sensationalism الذى يميل إلى معالجة الموضوعات المثيرة ويستلهم رؤياه من المذهب الحسى القـــائل بأن أفكارنا مستمدة فى مجموعها من الإحساس وحده . أما عبد الحليم عبد الله فإنى أرجح إنتماءه إلى النزعة العاطفية Sentimentalism المفرطة فى عاطفيتها والمسرفة فى النظر إلى الأشياء والتأثر بها من وجهة عاطفية تماما . وهى صيغة تتشابه مع الظلال الرومانسية من بعض الزوايا ، حتى ليخيل للمرء أنهما شىء واحد ، ولـكنهما فى واقع الأمر مختلفان أشد الإختلاف : مختلفان فى الأصول العامة والفروع الدقيقة ، مختلفان فى المصادر الأولى والأصداء المنعكسة على السواء . ولنتخذ من أشهر روايات عبد الحليم عبد الله وأكثرها شيوعا بين القراء (كما تؤكد سجلات دار الـكتب والملاحظات المدونة على صفحاتها) وهى رواية « شجره اللبلاب » خامة فنية لاختبار هذا الرأى ، واضعين فى الاعتبار أن الـكاتب قد عرف أكثر من مرحلة من مراحل التطور ، ولـكنا نحاول أن نضع أيدينا على الخطوط الرئيسية التى تضم هذه المراحل مجتمعة .

(١)

ليست « شجرة اللبلاب » نشازا بين أقرانها من أمثـال « لقيطة » و « بعد الغروب » و « شمس الخريف » و « غصن الزيتون » من حيث اعتمادها على الذكريات اطارا للأحداث . وبالرغم من أن الماضى دائما هو الزمن المختار عند عبد الحليم عبد الله الا أن الماضى كذكرى يختلف عن الماضى كزمن . . فذكريات الماضى هى أولى خطوات الفنان الى التدفق العاطفى المسرف فى عاطفيته ، أما الماضى كزمن فيمكن أن يكون تحديدا تاريخيا أو اجتماعيا أو سيكلوجيا لظاهرة ترتبط بالحاضر والمستقبل . هذه المجموعة من الروايات تتصل بالماضى كذكرى تخطف البطل الرئيسى للقصة من حاضره ومستقبله ، حتى أنه يعيش زمانا غير زمانه . و « شجرة اللبلاب » كشقيقاتها الأخريات تعتمد على الذكريات من الوهلة الأولى أطارا

للأحداث ، بحيث أن الماضى لايصبح عاملا مؤثراً فى مجراها فحسب ، بل يصبح هو البطل الحقيقى للرواية ، ومابطلها إلا الظل العاطفى المترامى فوق أرض خلاء . « كانت طفولتى من ذلك النوع الذى يتعذر على الإنسان أن ينساه » بهذه العبارة تبدأ الرواية فتحدد على الفور طبيعة السيرة الفنية للكاتب . فليست هذه الطفولة جرثومة خفية تنمو داخله وتكبر دون وعى منه بحيث أن عقدة حياته فيما بعد تستدعى « الغوص » فى اللجة المظلمة ، فى أعماق الماضى ، حتى يمكن اكتشافها وحلها . وإنما طفولة « حسنى » جرثومة وقحة يراها رأى العين فى مختلف مراحل حياته ، بل هو يتابع نموها بيقظة يحسد عليها وانتباه من جانبها يغرى برعايتها . هكذا تعلقت بمخيلته طيلة العمر صورة الأب العنيد المغرور وصورة الأم الرؤوم التى ماتت فدفنت قلبه بقبرها وصورة الأخت التى احتلت مكان الأم فى حدبها عليه حتى انتقلت إلى عش الزوجية وصورة زوجة الأب الصغيرة التى أذاقته المر ألوانا وكانت خيانتها لأبيه مع ابن عمها أمام عينيه بمثابة العلقم الذى لم يفارق شفتيه طيلة العمر . هذه المجموعة من صور « الحرمان » و « الشك » هى التى حفرت المجرى الرئيسى فى حياة «حسنى» بحيث أصبحت الحساسية المرضية إزاء كافة ظواهر الوجود المحيط به هى السمة الجوهرية التى تميز سلوكه . يصف الأب بأن « مهمته فى الحياة أن يكتشف خيانات الأصدقاء له » ، ويصف الأم بأنها عاشت حياتها « تشتكى من سقم دائم وضعف ملازم » ، ويصف زوجة الأب بأنها ظهرت « فى بياض أيامنا وسواد ليالينا » . ومن الطبيعى لضمير المتكلم الذى استخدمه الكاتب أن يضخم المشاعر ويبالغ فى الأحاسيس بحيث تتبلور نظرته الأحادية الجانب فى رؤية لونين لاثالث لها : الأسود والأبيض ، ولما كان البياض حلما متعذر التحقيق ، فالسواد هو بطل الحلبة بلا منازع .

تبدأ أزمة حسنى إذن من قبل أن يولد ، ولكن وعيه بها يتم منذ أن قال « وهناك على كنبة يكسوها غطاء أبيض مخرق رأيت زوجة أبى وابن عمها محفوظ غائبين فى قبلة لم تكن خاطفة فاستطعت أن أدرك ماكانا يفعلان » . فى هذه اللحظة لم يحدث تغير حقيقى فى حياة حسنى ، وإنما تحدد وعيه الطفل فى إطار الحرمان من الأب والأم والشك فى طبيعة الحياة من حوله . ولا يتطور وعى الطفولة بنمو الطفل وانتقاله إلى مرحلة الصبا والشباب ، ولكن هذا الوعى يصيبه بمايدعونه

فى علم النفس بحالة « التثبيت » Fixation فيكبر حسنى ذهنيا وعضويا ، ولكنه يظل أسيراً لطور متخلف من أطوار حياته النفسية . ذلك أنه لا ينفتح على بقية جوانب الحياة التى تضطرب حوله بمختلف الألوان والموجات . إن الكاتب يسجن بطله فى قمقم ذلك المشهد المؤسى الذى يجسد أعلى درجات الحرمان والشك ويجسم مختلف السلبيات التى عرفت طريقها اليه منذ ولد . ولما كان لكل شهيق زفير ، كان لابد من « تعويض » يخدر أعصاب الشخصية العاطفية ، الى هذا الحد ، والتى تدور فى فلك « عاطفى » الى غير حد . والتعويض الذى اختاره محمد عبد الحليم عبد الله لبطل « شجرة اللبلاب » وغيره من أبطال رواياته الأخرى - كما هو الحال فى « بعد الغروب » - هو الاتجاه به إلى التعليم ومواصلته والحرص على نيل شهادة علمية . وإذا كانت هذه الظاهرة تصادفنا فى أدب نجيب محفوظ فانها تكتسب عنده دلالة مختلفة أقرب الى تعويض النقص الاقتصادى والاجتماعى الذى تعانيه البورجوازية الصغيرة . أما محمد عبد الحليم عبد الله فيتجه ببطل « شجرة اللبلاب » إلى المدرسة أو الجامعة كتعويض نفسى عن الشك والحرمان . لذلك يتعلق حسنى بأهداب الدراسة تعلقا شديدا . ويصوغ الكاتب هذا التعلق فى إطاره العاطفى فيذهب به إلى « عم غانم » صديق خاله فى القاهرة . وهناك يرى زوجة أبيه على وجوه كافة النساء . وكيف لا وقد رأى عم غانم برفقة إمرأة غير زوجته فى شارع مهجور « هذه المرأة متزوجة ولا شك ! أكذا يارب كل النساء خائنات » وأخذ يقنع نفسه بأن لعبة الزواج والخيانة هى التسلية الوحيدة للبشر ، وراح يتخيل وراء كل زوجة عشيق وخلف كل زوج عشيقة لا تراها العيون ، ولكن يحدسها القلب البصير والطفل المجرب !!

بهذه الشخصية المتوترة دوما والعاطفية أبداً ، يلج المؤلف عالم الطلبة فى مدارس العاصمة وجامعاتها ، فلا يرى حسنى من ثم الا لعبة الخداع الشهيرة التى يتخذ لها شعارا يقول « الحب امرأة تتغذى برجل » . ولا يمكن أن يكون اختيار « النماذج » أو « العينات » التى صادفت حسنى عبثا فى عبث ، إذ لا سبيل الى تصور عالم الشباب المصرى إبان الأربعينات وكأنه مجتمع جنسى مخدوع الا اذا كان الاختيار مقصوداً به محاصرة الشخصية فى دائرة عاطفية محض لا تتماس مع أية دوائر اجتماعية أخرى حتى الصديق الذى اختاره حسنى من بين مئات الزملاء كان شابا عاطفيا فشل فى دراسته لاستحواذ « الناى » على ليله ونهاره . ومن الطبيعى ان يؤمن « راشد »

بالحب ، بينما يبدى صديقه ارتيابا حقيقيا فى أن تكون ثمة ظاهرة بهذا الاسم . هذا على الرغم من ذلك الميل الطارىء الذى بدأ يستهوى نظراته نحو « زينب » . وتلك اذن هى بداية قصة « الحب » تتهادى أخيرا فى الثياب المدرسية لهذه الفتاة التى يجيد عبد الحليم عبد الله تصويرها من رواية إلى أخرى . . ربما كانت ظلاً لصورة حقيقية انطبعت فى الوجدان ولم تغير ملامحها رياح الزمن ، وربما كانت مثالا من خلق الذهن أقرب إلى الحلم والأمنية منه إلى الواقع الخشن . أياً كانت هذه الصورة لزينب وأخواتها فى الروايات الأخرى للكاتب ، فانها ليست بحال صورة الفتاة الرومانسية التقليدية إلا إذا اعتبرنا الضفائر السوداء الطويلة والوجه الأبيض المستدير والجسد النحيل إلى غير ذلك من صفات خارجية هى الرومانسية . أما إذا نظرنا إلى التكوين الداخلى للفتاة فنحن نراها أكثر إيجابية من الفتى نفسه ، هى التى تبادله دوما الإعتراف بالحب ، وهى التى ترعى هذا الحب وتحرص عليه حتى النهاية . ومرّة أخرى هل لذلك علاقة بواقع الحياة فى شخصية الكاتب للذى قال ذات مرة أنه لم يسترح إلا عندماسبقته فتاته — وهو فى الخامسة والعشرين — إلى الهمس بأنها تحبه (جريدة وطنى ٢٤/٤/١٩٦٠) ، أو أن لذلك علاقة بفكرة عبد الحليم عبد الله المحورية عن المرأة التى ولدت فى طفولته بذور الشك ، فهى إيجابية فى كل شىء ، حتى فى الحب ، مهما تبدى ذلك مناقضاً لطبيعة الفتاة بوجه عام ، والفتاة المصرية منذ ربع قرن على وجه الخصوص . أياً كان الحال ، فهو يصوغها على هذا النحو الإيجابى ليبرر بعدئذ الشك فى سلوكها نحوه ، أو ليتخذ منها ماضيا يطارده بأشباح عشاقها السابقين .

هكذا بدأت محنة حسنى وقد استسلمت له زينب بعد أمد طويل من الحب المتبادل وليالى السهاد المتصل ، والتى كانت شجرة اللبلاب القائمة بين نافذته وشرفتها شاهداً عليها . وكما أن صديقه راشد يعزف على الناى فإن حبيبته تقرأ الأدب وهى التى دعته للإقبال على القراءة ، تماما كما كان الناى هو الذكرى التى تبقت له من صديقه بعد سفره . كان صوت الناى يعلن عن قدوم صديقه ، كلما زاره فى الليل أو النهار وكانت كلمات هذه الرواية أو تلك هى الرسائل الأولى التى تبادلها مع زينب . أما الرسائل الحقيقية التى احتالا على كتابتها كلما قام بالعودة إلى القرية أثناء الاجازة فهى التى تصوغ النهاية القريبة من صوت الناى الأسيف . لقد بلغ به الشك ذروة التردد فى الإجابة على رسائلها ، وحين عاد إلى القاهرة كانت زينب — هكذا فجأة — قد ماتت ! ! ولم يكن هذا الموت المفاجىء إلا استفزازاً مثيراً لعاطفة حسنى التى

توقدت بشعور حاد بالخطيئة وإحساس مدمر بالذنب ، فلقد اتجهت نحوه كل العيون باتهام صريح : أليس هو السبب فى ذبول زينب المياغت ورحيلها — إنتحاراً ربما — بصورة مباغتة أيضاً ، إذ عثروا بجانبها على أنبوبة أقراص الدواء الذى أشار به الطبيب وهى فارغة تماما ! ! إن هذا الموت للذى يبدو فى مظهره رومانسيا ، هو أبعد مايكون عن الغرام الفاجع ولكنه أقرب مايكون إلى البناء الميلودرامى للرواية . وهو البناء الذى يستدر الدموع حقا ، ولكن على نحو موغل فى الصنعة والافتعال ، لايصوغ تناقضا بين القيم السائدة والعلاقات الإجتماعية الجديدة (وهو جوهر الرومانسية المصرية) ولا يصوغ تمرداً على الحضارة الصناعية الوليدة (وهو جوهر الرومانسية الأوربية) . لايصوغ آلام الفرد وعذابه سواء فى مجتمع الآلة المتقدم أو فى مجتمع التقاليد المتخلف ، وبذلك تنأى الطبيعة عن المشاركة فى الديكور الروائى ، ولاتصبح المدينة رمزاً للانسحاق. والدليل الذى نسوقه من « شجرة اللبلاب » هو أنه وإن ماتت بطلتها بلا مبرر ، فإن بطلها سرعان مايتعرف على أخرى أكثر تمدنا وتفرنجا لم يمتد حبل المودة بينهما أكثر من أسابيع سافر فى نهايتها إلى القاهرة طالبا يدها . أين هذه النهاية « السعيدة » من الرومانسية ؟ وإنما هى تدرج منطقى بذلك الذى انطوى على حرمان وشك عظيمين ، فأصبح شعاره كرد فعل مضاعف ، يقول « أصبحت أحبها فى وضع واحد وفى موقف واحد . . أصبحت أحبها امرأة منكسرة ذليلة تنظر من حضيض جثوها إلى رجولتى فى العلياء » . وعندما صادفته الفتاة الجديدة الثرية لم يتردد طويلا فى السعى اليها ! ! ومرة ثانية أين ذلك من أبطال الرومانسية العربية والأوربية على السواء ؟ وإنما كان عبد الحليم عبد الله فى هذه المرحلة الممتدة عبر ست روايات أسيراً للنزعة العاطفية المسرفة . على الصعيد الجمالى تصبح الميلودراما هى سيدة الموقف : تستنزف أكثر المواقف قتامة ، وأبعدها عن الممكن وأشدها التصاقا بنفسية ثابتة عند وعى الطفولة . والقالب الفنى المختار هو الذكريات التى لاترد على هيئة ألوان وخطوط متباينة فى توازيها وتقاطعها وانكسارها ، وإنما على هيئة مجرى متدفق بالانفعالات فى جدول مستقيم لاينحنى . فالذكرى فى « شجرة اللبلاب » تتحول مع الزمن إلى ذاكرة لاتغيب ، معلقة على صدر البطل كمرآة لاتعكس سوى طفولته وصباه .

واللغة لذلك تحمل عبق القدم ورائحة التاريخ ، وتوفر لقرائها من الطلبة مخزونا لا ينتهى من الصور والتعبيرات التى يرسلونها إلى حبيباتهم على أنهم هم كتابها ، وليست منقولة من روايات عبدالحليم عبدالله . فهى لغة ، رغم نعومتها وشفافيتها وسهولتها كذلك ، ليست عنصرا داخليا فى السياق التعبيرى للكاتب ، وإنما هى أشبه بالوشى والتطريز بالقصب . إنها فى صياغة أخرى لغة تعميم وليست لغة تخصيص، تصلح رداء لفظيا لشخصية الرواية ولسانا لغيرها من الشخصيات خارجها . بل إن المقارنة الدقيقة بين روايات الكاتب تدل فى غير جهد على وحدة هذا المنهج فى التعبير . لا لأن الموضوعات التى تناولها والشخصيات التى جسدها والأحداث التى توقف عندها والأزمان والضمائر التى اختارها ، جميعها شديدة التقارب — حتى ليخيل اليك أن الروايات الست رواية واحدة — بل لأنه مضافا إلى ذلك العنصر الحيوى الخطير ، تصور الكاتب لدور اللغة فى تكوين الشخصية الفنية . إنه يراها مترجما باللفظ لا شريكا فى الخلق . ولا يعنى ذلك أن لغة الكاتب تخلو من الظلال والألوان ، فالحق أن عبد الحليم عبد الله من بين كتاب جيله أكثرهم معرفة بأسرار اللغة العربية ، ولكن الظلال عنده تقترن بالنغم الموسيقى للفظ فى ذاته ، أو فى ذات الكاتب ، لافى دلالته على الشخصية أو الحدث أو الموقف . وكذلك التلوين يرتكز على التشبيه والمترادفات ، لا كضرورة تفسر الحركة النفسية، ولا كجزء غير منفصل عن التكوين العام ، وإنما كوسيلة إيضاح تقريرية تارة وزينة باهرة تارة أخرى . ومع هذا فقد لعب أسلوب محمد عبد الحليم عبد الله دورا بالغ الأهمية فى الانتقال من لغة المنفلوطى الى اللغة الحديثة ، فهو يتميز عن الدور الذى لعبه يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس فى بعده عن الأسلوب الصحفى وقربه الشديد من سلامة الأصول . وقد انعكس هذا الأسلوب الوسط على الشكل الروائى ، إذ كان على يديه أكثر تحديدا وتماسكا منه على يدى إحسان والسباعى ، وربما كان نجيب محفوظ إبان تلك المرحلة هو الذى استطاع أن يوازن إلى درجة ما بين الشخصية الروائية وكيانها اللغوى فى إطار اللفظ العربى الفصيح .

(٢)

لا تتخذ « شجرة اللبلاب » وحدها الشك والحرمان ، محورا العمل الفنى ، وإنما تكاد بقية أعماله — فى المرحلة الأولى — أن تنحصر بين هذين العنصرين ،

فهما يشكلان الرؤية العاطفية السائدة على كتابات عبد الحليم عبد الله. وهى «رؤية» وليست مجموعة من الألفاظ والموضوعات والحوادث ، هى رؤية للحياة يتسم بها أسلوبه فى التفكير ... أما الألفاظ والموضوعات والحوادث فانعكاس تفصيلى لهذه الرؤية بمحتواها العاطفى ، وقد كان الانتقال من الريف إلى المدينة فى صدر الصبا هو القاسم المشترك الأعظم بين أعمال الكاتب كاطار فكرى لهذه الرؤية ، كما أن ضمير المتكلم هو عماد السياق الروائى ، لا لأن هذا السياق فى جوهره مجموعة من الذكريات الشخصية ، وإنما لأن هذا الضمير أيضا يحيط ذات المتكلم بهالة عاطفية تتسق مع مكونات رؤياه . وبالرغم من أنه يبدو للوهلة الأولى أنه ينظر إلى الأشياء من بعد زمنى يكفى لاصطناع مسافة موضوعية بين الذات والوجود ، إلا أنه فى واقع الأمر يعمد إلى السقوط فى حبائل الماضى بحيث لا تصبح المشكلة الفنية هى استحضار هذا الماضى ، وإنما هى بالدقة ، الانسحاب اليه . هكذا هو فى « بعد الغروب » و « شجرة اللبلاب » و « شمس الخريف » على التوالى ، يسترجع البطل ماضيا ماثلا بالفعل لا يحتاج إلى استرجاع لأن صاحبه يعيش فى قلب هذا الماضى ، وتلك هى مأساته الحقيقية ، أنه يعيش فى غير زمانه . ولعل الدكتوره بنت الشاطىء قد غالت قليلا فى اتهامها للكاتب بالتكرار الحرفى تقريبا « وإن تغيرت الأسماء وتغيرت المواقف » (الأهرام ٣ / ٢ / ١٩٦١) ولكنها فى مقالها كشفت عن حقيقة هامة هى وحدة النظرة والأسلوب ، أى وحدة العالم الذى يحياه محمد عبد الحليم عبد الله . فالشك منذ « لقيطة » إلى « من أجل ولدى » هو العمود الفقرى للبناء الروائى ، وهو ليس شكا فلسفيا يعكس صدمة الفنان إزاء الكون أو المجتمع ، وإنما هو شك « عاطفى » صرف لا تؤيده الشواهد العقلية ، بل تسنده وتدعمه طفولة ثابتة فى وعى الفنان لم يتجاوزها ، طفولة تعيسة ينسج خيوطها الحرمان . وكان من الممكن لهذا الشك ، لو لم تحدث حالة التثبيت هذه التى أغلقت على البطل باب القمقم للأبد ، أن يكون مرآة لاهتزاز القيم فى وجدان الشخصية القادمة من الريف إلى المدينة للمرة الأولى . ولكن المدينة فى أدب عبد الحليم لم تكن إلا امتدادا للقرية بآثامها الشريرة ، لقد أكدت الظاهرة ـ وهى هنا خيانة النساء ـ ولم تخلقها . وبالتالى فان التناقض بين القرية والمدينة بمعناه الرومانسى ، لم يخطر

على بال الكاتب . وإنما كان الشك فى حياة أبطاله تثبيتا سيكلوجيا لمشهد عرضى فى بواكير العمر ، تلمس ما يؤيده من ظواهر استجداها استجداء من عرض الطريق طيلة العمر . والحرمان أيضا لم يكن تجسيداً لعذاب حقيقى فى حياة الشخصية وواقعها الأكثر شمولا رغم أن الفنان فى أحد اعترافاته المنشورة يصف مأساه حبه قائلا « كانت الفوارق الطبقية بيننا عاملا خارجا عن كيانى وكيانها » (جريدة وطنى ٢٤/ ٤ /١٩٦٠) . وكانت النتيجة الطبيعية لقصور الشك عن أن يكون بناء فكريا وقصور الحرمان عن الانفتاح على الواقع خارج الذات ، أن قصرت الرؤية الفنية للكاتب عن تعمق ظاهرة البرجوازية الريفية الصغيرة الراحلة إلى المدينة . وهى الهيكل الاجتماعى الذى توخى الكاتب مواجهته منذ البداية ، ولكنه توقف عن ملئه باللحم والدم ؛ فأصبح مجرد هيكل عظمى خال من حرارة الحياة رغم العواطف الجياشة التى تمور بين ضلوعه . كان الشك والحرمان جديرين بأن يتحولا أثناء الخلق الفنى إلى معادل موضوعى هو القلق والذبذبة والتردد العنيف الذى يميز البرجوازى الصغير عامة . ولكن المؤلف بتصويره الفوتوغرافى - وليس الرومانسى على الاطلاق - قد بذل مجهودا يتصل بالذاكرة لا بالمخيلة الابداعية ، فى نقل بعض الحوادث والشخصيات والمواقف والأماكن الحقيقية التى عرفها أو مرت به إلى صفحات رواياته . . مما أدى فى نهاية الأمر إلى هذا التكوين الميلودرامى الصارخ الأصوات والزاعق الألوان الذى يدفع القارىء فى الأغلب إلى العويل والتشنج كما حدث لصافى ناز كاظم عند قراءتها الرواية لقيطه ، تقول « التقيت به أول مرة فى حجرة النوم . ولم يكن أحد يعلم إنى مختبئة معه تحت السرير خلف الحقائب الضخمة . ولكنى فضحت نفسى عندما لم أستطع أن أواصل صمتى إلى النهاية ، وخرج صوتى المحتبس مرتفعاً بالبكاء فى المشهد الأخير » (مجلة الجيل ٢٩/٨/١٩٦٠) . هذا الأثر الميلو درامى لا غش فيه ، لأن التكوين الروائى وقد آثر استلاب اللحم والدم والابقاء على العظم لهيكل فرغ من محتواه ولم يعد ليتيح سوى مجموعة الخطوط التى تحتاج من الكاتب إلى التركيب ولو تعسفا ، لا إلى الخلق وبث الحياة . هذه الخطوط هى فى غالبيتها كما قلت مجموعة الذكريات الشخصية لمحمد عبد الحليم عبدالله . ويمكن بغير عناء أن نرجع معظم أحداثه الروائية إلى وقائع - ولا أقول واقع - حياته المنشورة فى الصحف (آخر ساعة ٢٦/٣/١٩٦٩ ، ٢٤/ ٨ /١٩٦٦ ، ٣ /١٢/١٩٦٤ ، الجيل ٢٥/ ٢ /١٩٦٣ ، الكواكب والاثنين ٣٠/١/١٩٦٢ ،

وطنى ١٠/ ٩ /١٩٦١ ، ٢٤/ ٤ /١٩٦٠ ، الإذاعة ١٩٥٩/٩/٢٦) . ولاشك أن كل فنان يستلهم حياته الخاصة فيما يكتب ، ولكن القضية فى كل فن هى الاختيار وزاوية الرؤية . أى أن لحظة الخلق الفنى التى تغربل مخزون الذاكرة هى اللحظة الرئيسية التى تستوجب من الكاتب كل إمعان وتدقيق . والمقارنة بين الخطوط العامة فى حياة عبد الحليم عبد الله ، والخطوط العريضة فى رواياته تؤكد مطابقتهما فى تفاصيل كثيرة . والمشكلة الحقيقية هى أنه أبقى على هذه الخطوط العريضة كما هى وإن تدخلت الصياغة فى كسرها واستقامتها وانحناءاتها بما يتوامم مع الرؤية العاطفية ذات الأثر الميلودرامى الذى لايخيب . وخاصة إذا كان الكاتب يخاطب قطاعا محدداً يقصده قصداً ، هو قطاع الشباب الذى تخطى حديثا مرحلة المراهقة . وهو قطاع معد نفسيا لتلقى هذا النغم الانفعالى تلقيا مشحونا بالوجد ، متقدا بلهيب العاطفة السطحية السريعة الزوال . لذلك كان أثر القراءة لروايات عبد الحليم عبد الله فى هذه المرحلة ، أثراً مباشرا موقوتا بلحظة القراءة — مهما كانت مؤسيه تستدر الدموع — لا يتجاوزها إلى اللحظة التالية ، لحظة التفكير الهادىء المتزن والتأمل العميق . وربما كان هذا ما يفسر لنا الاقبال المنقطع النظير على قراءة هذه الروايات فى ميعة الصبا ، دون أن يقترن هذا الرواج المذهل والمؤكد بأرقام التوزيع ، بضجيج اجتماعى يذكر سواء على أقلام النقاد كما حدث لنجيب محفوظ — ولو فى وقت متأخر — أو فى الشوارع والبيوت وأماكن العمل كما حدث ليوسف السباعى واحسان عبد القدوس . ذلك أن هؤلاء الكتاب الثلاثة ، مهما تباينت أفكارهم ورؤاهم كانوا أكثر التصاقا بهموم المجتمع ومشكلات الواقع من محمد عبد الحليم عبد الله ... لقد فتحوا مع المجتمع حواراً فاتصلت الأسباب — والمناقشات — بينهم وبين المجتمع حتى وصلت أحيانا إلى قاعات وأبهاء السلطة التشريعية والسلطة التنفيذية والسلطة الرابعة . أما عبد الحليم فلم يفتح حوارا مع احد ، وإنما سجل خطابا شخصيا إلى بعض الناس ، كل على انفراد ، وبعلم الوصول ، بغير أن ينتظر ردا سوى الدموع .

* * *

ظلت أعمال محمد عبد الحليم عبد الله تدور فى هذا الفلك منذ أن كتب « لقيطة » عام ١٩٤٧ إلى أن كتب « من أجل ولدى » عام ١٩٥٧ أى طيلة عشر سنوات

كاملة ، كانت الهزات الإجتماعية خلالها قادرة على إيقاظ أكثر النائمين استغراقا في السبات العميق . وكانت الرواية المصرية قد خطت شوطاً واسعاً في الإتجاه نحو الواقعية في « أرض » الشرقاوى و « ثلاثية » نجيب محفوظ مهما علقت بالأولى ظلال رومانسية ، وبالثانية آثار الصراع العنيف بين الطبيعية والواقعية النقدية . وبالرغم من أن أرقام التوزيع كانت لاتزال تسجل نجاحا كبيرا لعبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعى على الترتيب ، إلا أن هذه الأرقام أيضا كانت تسجل ميلاد ظاهرة جديدة في سوق القراءة ، هي الإقبال المفاجىء على إنتاج الشرقاوى ومحفوظ ونجم جديد يلمع في الأفق هو يوسف أدريس في مجموعات قصصه القصيرة وفي مقدمتها « أرخص ليالى » و « جمهرية فرحات » . ولم يكن الكتاب بمعزل عما يجرى على أرض الواقع من تغيرات تشير إلى أن ثمة شيئا جديداً سوف يبزغ وينمو ويزدهر ، شيئا يختلف مجراه عن مسار الأساطير الرومانسية التى حلق السباعى في سمائها بعد « أرض النفاق » و « السقا مات » ، وتختلف رؤياه عن زاوية النظر التى يرى منها إحسان مشكلة الجنس في « النظارة السوداء » و « لا أنام » ، ويختلف بالضرورة عن الإنسياق العاطفى المسرف في روايات عبد الحليم . كان اتجاه السهم يشير إلى مستقبل يغاير الحاضر — والماضى طبعا — إجتماعيا وفكريا وفنيا . وكانت يقظة النقد على تباشير هذا المستقبل في كتابات محفوظ والشرقاوى وإدريس يقظة مبررة تماما وإن أقبلت كردفعل ، يتسم بالتضخيم والمبالغة . وكان من آثار التطرف في استقبال الرؤى الجديدة أن أوغرت صدور أبناء بقية أفراد الجيل الذين أجابوا على رد الفعل النقدى برد فعل مزدوج : شقه الأول هو الاتهامات السياسية المباشرة للكتاب والنقاد الواقعيين ، وأحيانا غير الواقعيين ممن استشرفوا في الأعمال الجديدة آفاقا جمالية جديدة . والشق الثانى كان أكثر إيجابية حين شغلتهم قضايا المجتمع ومشكلات الواقع بصورة مغايرة إلى حد ما عما كانوا عليه فيما مضى ، وإن لم تختلف رؤاهم الفكرية كثيراً . هكذا راح يوسف السباعى يؤرخ لمراحل تطور الثورة المصرية دون أن يتخلى عن النغمة الرومانسية ، وكتب إحسان « في بيتنا رجل » و « شىء في صدرى » و « لا تطفىء الشمس » . وبدأ محمد عبد الحليم عبد الله يكتب « سكون العاصفة » و « الجنة العذراء » و « البيت الصامت » و « الباحث عن الحقيقة » وأخيراً

« للزمن بقية » التى كتبها عام ١٩٦٨ . فى هذه الأعمال جميعها حاول هؤلاء الكتاب الثلاثة ألا يصدقوا أرقام التوزيع المغرية إلى غير حد فى الاستمرار على النحو الذى كانوا عليه ، حاولوا استباق الرياح القادمة غداً . وهى الرياح التى استشعروا اتجاهها بحاسة قوية فيما شنوه من حملات سياسية فى جوهرها ، وكانت « الرسالة الجديدة » منبرها الديموقراطى المفتوح . غير أن هذه الحملات لم تمض فى خط مواز لتجاربهم الفنية المصاحبة لها ، كانت مجرد محطة استراحة يلتقطون فيها أنفاسهم من سرعة هذا الذى يجرى . وقد شارك عبد الحليم عبد الله فى الحوار الحاد ، وبخاصة عندما صدر كتاب الدكتور عبدالقادر القط « فى الأدب المصرى » وكتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس « فى الثقافة المصرية » . رفض اتهامهم له بالرومانسية رغم أنها ليست اتهاما ولا صلة لها بأدبه « العاطفى » والنزعة العاطفية فى مختلف آداب العالم هى الورم الخبيث الذى يقضى على الرومانسية وإن تمدد منها . ودعا نفسه واقعياً بحجة أنه ينقل عن الواقع مايراه وما يحسه . وهى دعوى مردودة ومرفوضة معاً ، لأن الواقعية منهج فى التفكير وأسلوب فى التناول ، وليست بالقطع نقلا فوتوغرافيا عن الواقع . يقول عبد الحليم فى « الرسالة الجديدة » (عدد مارس ١٩٥٦) مانصه بالحرف « . . فالحرية هى روح العمل الفنى ، أما أن يقاد الفنان من الأمام إلى هدف ، أو أن يدفع من الخلف إلى هدف فهذه بدعة لاتلبث أن تختفى . وسيظل الكتاب الذين كتبوا بغير مذهبية يكتبون وسيظل الناس يقرأون لهم على الرغم من حملة النقاد الموجهين الذين يريدون أن يلغوا قسما كبيراً من الثقافة وأن يهدموا فى سبيل من يدعون إليهم كثيراً من الصروح حتى تستوى الأرض بالأرض وينزل الجيد إلى الردىء . . » والحق أنه بالرغم من كافة التحفظات التى يمكن رصدها على النقد الواقعى حينذاك ، إلا أن رد الفعل لدى عبد الحليم عبد الله وزملائه كان هو الآخر من التطرف بحيث انحرف ذلك الحوار التاريخى عن جادة الموضوعية وجاء حصاده النظرى أقل من القليل .

أما حصاده الفنى فكان هذه المجموعة من التجارب التى أرى أن أقصى ما استطاعت أن تواصل به السير هو تجديد « الموضوع » وتغيير طفيف فى « الشكل » دون أن يصحب هذا التغيير وذاك التجديد أى تطور حقيقى فى الرؤية الفنية

والفكرية . لم يكن موضوع « الحب » مثلا هو الذى ألقى بظلاله العاطفية الوارفه على أعمال عبد الحليم عبد الله السابقة ، وإنما كانت زاوية النظر ومنهج التعبير هما اللذان يحاصران « الحب » بهذه الظلال ... أما الموضوع فى ذاته فيمكن تناوله بعيدا عنها وبأساليب متنوعة . وحين انتقل الكاتب جزئيا عن الحب إلى عديد من المشكلات الاجتماعية الأخرى ، لم يغير فى الكثير من دعائم رؤياه الأساسية . وهذا ما تقول به أبعد رواياته عن الحب وأقربها من المجتمع وأقصد بها رواية « للزمن بقية » آخر ما كتب .

ولابد من التأكيد على أن الروايات الأربع السابقة عليها كانت تجارب أولية للغوص فى باطن الواقع الاجتماعى ، لذلك فإن هذه الرواية وإن تكن أكمل أعماله الأخيرة وأنضجها فإنها تتضمن فى نفس الوقت أهم الميزات التى تتسم بها هذه المرحلة . وأولى هذه الميزات السمة الكلاسيكية فى التفكير الفنى ، وهى السمة التى تعتمد على « المطلقات » المثالية فى ثنائياتها « الخالدة » أى المتناقضة استاتيكيا كالخير والشر والفضيلة والرزيلة والمادة والروح إلى غير ذلك من مطلقات كلاسيكية تقليدية تدور فى حلقة مفرغة ، تتكرر ولا تتطور ، أقرب ما تكون إلى الدورات الأبدية الساكنة ، وأبعد ما تكون عن التفاعل والتكامل الديناميكى . وليس من شك فى أن هذه المطلقات الفكرية تحتاج إلى أبنية فنية متشابهة . لذلك كانت البداية والوسط والنهاية وما بين البداية والنهاية من عقدة تتدرج نحو الأزمة فى ذروتها ثم تتدرج هبوطا إلى الحل عند السفح ، هى البناء التعبيرى الأمثل ، وهى أيضا البناء الموغل فى الكلاسيكية .

(٣)

يستعير الكاتب فى « للزمن بقية » إحدى الشخصيات التى تواترت كثيرا فى أعماله القديمة وأبرزها شخصية « راشد » فى « شجرة اللبلاب » وهى الشخصية الفاشلة فى الدراسة الناجحة فى الحياة على نحو من الأنحاء . وغالبا ما يكون فشلها فى الدراسة ستارا لموهبة أخرى تغلب ماعداها من المواهب كالفنون أو الدخول مباشرة فى معترك الحياة . يظهر لنا راشد من جديد فى « للزمن بقية » فى مرحلة أكثر تطوراً من عزف الناى وباسم « صلاح النجومى » الابن الأصغر لعمدة قرية

النجوى . وفى قالب الذكريات أيضاً تبدأ رحلتنا مع صلاح « ذكريات أول مغامرة جدية فى حياته عادت إليه . . أيامها كان فى التاسعة عشرة من العمر . . رسب فى شهادة إتمام الدراسة الثانوية » . . وها هو ذا يعود من المنصورة إلى طلخا ، يقف على الكوبرى قليلا ثم يلقى بالنتيجة المنشورة بالصحف فى اليم الجارى . ويشعر أنه سيرى قريته للمرة الأخيرة ويرفع رأسه نحو السماء كلما أفسح له القمر بنوره الطريق ، ولكن الظلمة تستوى فى مخيلته مع الضوء قائلا « ما فائدة أن يضىء القمر مثل هذا المكان » . ويلوح له من بعيد القنديل المتدلى من سلك أمام بهو الدوار حيث يجلس أبوه وحوله « شهاد الزور » الذين يوافقونه على كل شىء حقا كان أو باطلا ، بما فيهم نجله الأكبر « طه » الذى يعده لخلافته على عرش القرية . رجل وحيد هو الذى يجرؤ على قول ما يشعر به ، رجل عجوز يحدس بالحقائق ولا يعنيه الزجر ولا يقربه أحد بسوء حتى العمدة يخافه وابنه يخشاه دون أو يعرفا سببا لهذا الخوف وتلك الخشية . ربما كان يمثل لهم ذلك الضمير البصير بالعالم الخفى ، هو « محمد الجندى » الذى اكتفى فى أواخر حياته بتقديم القهوة لأهل الدوار وزواره وقد اصطفاه الابن الأصغر صديقا وفيا يأتمنه على أسراره وهمسات قلبه ، لذلك كان هو الشخص الوحيد الذى يدرى أين يذهب صلاح فى تلك الليلة التى غاب فيها عن البيت . كان قد ذهب إلى أحد الأصدقاء فى بور سعيد إذ قرر أمرا ، أن يغادر لا القرية وحدها وإنما الوطن بأ كمله . نعم ، هو صغير السن ، ولكنه يستطيع أن يرشو قبطان إحدى السفن لتنقله إلى أوربا . ويجتاز أهوال الجحيم إبان تلك الليلة التى قضاها فى مخزن السفينة بين الحياة والموت ، ويحس حتى النخاع أن الوطن بعذابه وأساه أرحم كثيرا من الهجرة ما دامت هذه مقدمتها السوداء البشعة . ويعود إلى بيت أبيه كسير القلب محزونا . ويستغل الجميع هزيمته الجديدة - بعد فشل الدراسة — فى إذلاله . ويضطر للاستجابة إلى مطالبهم بأن يعمل فى الأرض فلاحا ابن فلاح ، وهنا يلقى هزيمته الثالثة فقد حاول أن يعامل الفلاحين على نحو يختلف عن الصورة المألوفة للسيادة والقسوة فكان نصيبه الامتهان ، سواء من استخفاف الفلاحين به والنيل منه بالتمادى فى الكسل أو من معايرة أخيه له بأنه لا يصلح لشىء .

ويحدث ما ترتج له القرية وتهتز ، فقد مرض العمدة مرضا خطيرا ومرض

محمد الجندى كذلك ، وخيمت سحب الكآبة على القرية لا خوفا على العمدة وإنما خوفا من المستقبل . على أية حال تنقشع الغمامة يوما ويعلن النجومى الكبير ابتهاجه بالشفاء ، بأن يستدعى إحدى الفرق المسرحية من العاصمة لتمثل فى القرية أمام الفلاحين . ويأمر بأن تقام ليلة لا تقل عن ليالى العيد ، فتضاء القرية وتجرى الصدقات بين الأيدى استبشاراً وإحسانا وعرفانا بجميل السماء . ويختفى صلاح فى هذه الليلة الكبيرة وراء الكواليس ، فقد اقنع مدير الفرقة بموهبته الفنية وسعة اطلاعه على روائع المسرح فيكلفه بتمثيل دور الحارس فى المسرحية التى سيمثلونها الليلة . ويرتدى صلاح الثياب الزاهية الألوان ويؤدى دوره على الخشبة التى أقيمت خصيصا لهذه المناسبة ، ولا يلحظ ذلك أحد من النظارة ، حتى شقيقه الأكبر لا يعرفه أثناء التمثيل . ولكنه هو الذى يلحظ خلو المقعد المجاور لمقعد أخيه فيفهم — ويقلق — أن أباه لم يحضر . وبعد لحظات يرى طه يقوم هو الآخر مهرولا ، فيزداد قلقه . ولا تلبث المفاجأة أن تنزل على الجميع كالصاعقة ، إذ أقبل من يصرخ بأن تطفأ الأنوار ويتوقف التمثيل ، فقد مات النجومى الكبير !! وتبدأ صفحة جديدة فى حياة صلاح منذ يدخل على المعزين بملابس التمثيل مدهولا ناسيا نفسه من وقع المفاجأة . ولكن أخاه كان قد قرر أمراً لا يختلف عن الأمر الذى قرره صلاح وهمس به لمحمد الجندى على فراش المرض ، أن يترك القرية ويذهب إلى القاهرة فلعله يجد عزاء فى العمل هناك . كان طه سخيا وهو يودع شقيقه بأكياس النقود . وذات صباح ترك صلاح قريته تعيش فى كنف العمدة الجديد القديم الذى أذاقها المر - حرقا للمحاصيل وقتلا للرجال - وتوجه إلى العاصمة فربما كانت الآمل فى أن يعوض فشلا شخصيا وفشلا عاما : فشله فى الانضواء تحت لواء السيادة العائلية والتقاليد الاجتماعية ، وفشله فى انقاذ الفلاحين من وهدتهم . ومن الطبيعى أن تكون الصحافة هى وسيلته إلى تحقيق هاتين الغايتين . ومن أول السلم بدأ صلاح حياته الجديدة ، ككاتب . ولم يطل به الزمن ليدرك أن العاصمة امتداد للقرية فى عذابها الذى لا ينقطع . يتغير الديكور حقا ، ولكن القضية واحدة . فصاحب الصحيفة يتاجر بالشعارات ليحصل على الإعلانات ، ويتاجر بالضمير ليحصل على الشيكات . والضحية الأولى هى جماهير القراء ومصلحة الوطن ،

والضحية الثانية هى هذه القلة من الأقلام النظيفة التى تأخذ المسألة جداً فى جد ، وإذا هى هزل فى هزل .

وفى المدينة يلتقى صلاح بشخصيتين ، أولاهما تكاد أن تكون صورة جديدة من محمد الجندى . ولكن فى ثياب الصحفى العجوز « البدوى السيد » الذى وصل به الضمير والشرف والثقافة الجادة إلى هاوية الإفلاس الدائم . والشخصية الثانية للسيدة « أسرار » التى فشلت هى الأخرى فى دراستها وعملها وحبها وزواجها وأضحت كالطائر المذبوح تتلوى ألما من فراش إلى فراش والابتسامة لا تفارق شفتيها ، وهى شخصية جديدة تماما على أدب عبد الحليم عبد الله أجاد صياغتها على نحو يشى بمعايشته الخصبة والعميقة لهذا النموذج الإنسانى الضائع . . وربما كانت أسرار من ناحية والبدوى السيد من ناحية أخرى يمثلان وجهين متلازمين متناقضين فى شخصية صلاح . فكلاهما حذره وشجعه على كل خطوة خطاها ، وكانا له بمثابة المصير القدرى المحكم . حذراه وشجعاه على شراء رخصة الصحيفة التى يعمل بها ليكون مطلق الحق والتصرف فى جعلها لسانا حقيقيا للريف البائس . حذراه وشجعاه على بيع أرضه لأخيه ليكون مطلق الحرية فى الصرف على المجلة . ولكن الأحداث لا تمضى على هوى صلاح وصاحباه . فالرسائل الحماسية تتناقص وترد بدلا منها رسائل التجريح والسب . وأرقام التوزيع المتزايدة تقل ويتراكم العائد من النسخ فى المخازن ، ويصل « طه » من القرية فى أبهة العمودية الباذخة ليعرض على أخيه أن يساعده فى انتخابات مجلس النواب أمام الشيخ عبد الجليل . ويعانى صلاح ويلات التردد بين تأييد طه الذى يعرف أنه أبعد الناس عن تمثيل مصلحة الفلاحين وبين تأييد الشيخ عبد الجليل الذى لا يقل عنه بعدا . . ولكن طه يركز على رابطة الدم والانتساب إلى القرية التى لا يجب أن ينوب عنها غريب . ويرضخ صلاح أخيرا فيرشح نفسه مع أخيه ضد عبد الجليل ، على أن يتنازل لأخيه ليلة الانتخابات ، فهذه هى اللعبة أو التمثيلية المضمونة النجاح ، ذلك أن صلاح كان قد اكتسب شعبية واسعة بين الفلاحين كمناضل صلب عن حقوقهم . ويقيد نفسه فى جدول الترشيح ويزور القرية ويدخل المعركة مزودا بالحماس والمال والشباب والأمل . وبخاصة وأن طه فاجأه بالرغبة فى التنازل له أمام هذا الالتفاف الجماهيرى الواسع . لم يكن باقيا على يوم الانتخاب إلا ثلاثة أيام أنفق خلالها

صلاح ما يملك من جهد ومال وحماس ورصيد شعبى . وقبل فجر الانتخابات بساعات لاحظ صلاح ومؤيدوه من الشباب بأن ثمة رائحة غريبة تفوح مصدرها لم يكن — على وجه اليقين - المرشح الخصم . فوجئوا بأن الهتاف أخذ يتحول عن صلاح ويخف ، وأن رجلا كالدب قد ارتدى ملابس التمثيل الزاهية التى دخل بها صلاح على مأتم أبيه يرقص وسط المتظاهرين ، فعمت الكآبة والصمت واتضحت خيوط المؤامرة التى حاكها طه بدهاء . لقد باع أخاه للشيخ عبد الجليل ، وحكم عليه بالافلاس المؤبد . واتضح أن رسائل التأييد والاستنكار التى تصل إلى المجلة لم تكن فى معظمها رسائل حقيقية وإنما كتبها أصحابها بوحى من طه حتى يدب الأمل فى صدر صلاح ثم يخبو ، تنتفخ أوداجه ثم ترتخى ، ويؤول أخيرا إلى الضياع ، فلا منبر داخل مجلس النواب أو خارجه . . وتلك كانت الوسيلة الوحيدة المرتجاه فى تحقيق وجوده الذاتى وهدفه العام ، على السواء . لقد مات محمد الجندى ولكن البدوى السيد لم يمت ، وضاعت أسرار ولكنها تحيا ، وهاهى تجرى وتضحك وتقول لصديقها : إلى اللقاء الليلة . . إنهم على وجوهنا فى العباسية الشرقية . . تشجعوا يا رجال ، فلا يزال فى الزمن بقية » .

والرواية على هذا النحو ، تعد أنضج أعمال عبد الحليم عبد الله الروائية ، وتشى بأنه لولا رحيله المبكر لاستطاع أن يكتب فنا مغايرا فى قيمته الفنية لأعماله السابقة ، بما فيها الأعمال التى رأيتها إرهاصا لعمله الأخير « للزمن بقية . . إنه يخرج قليلا عن دائرة الذات الثابتة التكوين فى وعى الطفولة ، ويخرج كثيرا من القوقعة العاطفية المغلقة بإحكام . وهو وإن تناول الريف المصرى والعاصمة فيما قبل الثورة ، إلا أنه يلتقط ملامح لهما أكثر عمقا من الملامح التى صورها قديما ، فهذا هو الريف بفلاحيه المضطهدين حقا والمقهورين دائما،ولكنهم أيضا حريصون على رمق الحياة بأبخس الأثمان ، لا يشجعون النضال عنها إلا فى أضيق الحدود . وهاهى السلطة البورجوازية الصغيرة ممثلة فى العمدة وابنه الأكبر كأدق ما يكون التمثيل للبطش والارهاب . وما أبعد هذا الريف بسادته أو عبيده عن القرية الرومانسية الوارفة الظلال فى « زينب » و « عودة الروح » . وتلك هى العاصمة لا بأضوائها المتلألئة وأعواد لبلابها المتدلية من السطح إلى الشرفة وبناتها البيض النحيلات ذوات الضفائر الذهبية والعيون المسبلة ، وإنما بصراعاتها الإجتماعية

والسياسية والاقتصادية، بنفاقها وزيفها ، وبهرجها الكاذب ونسائها الضائعات ورجالها الأكثر ضياعا . وهكذا ، فبالرغم من قالب « الذكريات » خرج الكاتب إلى الشارع وضجيجه واغترف من مشكلاته ما يتصل بالذات ويتجاوزها فى نفس الوقت .

ولكن محمد عبد الحليم عبد الله فى هذا الطور الأخير من أطوار ملاحقته لما طرأ على الواقع من تغيرات فى الفكر والفن ، لم يغير سوى « الموضوع » الأثير لديه وهو « الحب » ، ولم يتخل عن الرؤية العاطفية الأحداث والشخصيات والمواقف . بل إن هذه الرؤية قد عثرت فى المطلقات الكلاسيكية كالشر المطلق والمجسم فى شخصيتى العمدة ونجله الأكبر والخير المطلق والمجسم فى شخصيات محمد الجندى وصلاح والبدوى السيد وأسرار .. عثرت فى هذه المجموعة المتوالية كلاسيكيا من المطلقات على خامة مثيرة للتدفق الانفعالى المتطرف . وهو التدفق الذى راكبته مجموعة مماثلة من المؤثرات الميلودرامية العنيفة . وهى المؤثرات التى انسجمت فكريا مع اختيارات الكاتب لشخصياته وحوادثه ومواقفه الروائية ، إنه لم ير فى الشارع المصرى المناضل إبان الأربعينات سوى المثقف البرجوازى الصغير وحزب « الفلاح » الإصلاحى والصحافة الانتهازية والفلاحين الخانعين والعمدة الرهيب .. وكادت الرواية فى النهاية أن تصبح ثأرا شخصيا وانتقاما عائليا لا مبرر له ، فالضراوة التى عامل بها الأخ الأكبر أخاه الأصغر حتى الخاتمة لا معنى لها ولا موجب . وإن شغلت حيزا ضخما من الرواية ملأه الكاتب بالحيل الدرامية المكشوفة والمقنعة . ولقد انطفأ الأمل فى عينى الكاتب وبطله على السواء رغم عبارة « أسرار » المتفائلة « للزمن بقية » . وهى العبارة التى تناقضها أحداث الرواية من البداية إلى النهاية . ولو أنها كانت مضمونا فكريا يتسق مع اضطرام المجتمع وغليانه حينذاك بما هو أكثر عمقا من الملامح التى التقطها الكاتب من فوق سطح الاحداث ، لاحتاجت الرواية إلى نسيج مختلف لم يكن ميسور الكاتب برؤيته العاطفية ومطلقاته الكلاسيكية وانفعالاته الميلودرامية . لذلك كان بطله فى هذه الرواية وغيرها ، كأبطال الأساطير ، يعيشون فى غير زمانهم ، ولكنه يشبه الأسطورة فى شكلها الخارجى وما يتمتع به من جاذبية وسحر لا فى روحها المتجددة على مر العصور والأجيال .

إن محمد عبدالحليم عبد الله فى تطوره الأخير أكثر تقدما من حيث البناء الروائى المتماسك ولغة التخصيص التى مال إليها ، ولن يجد فيها طلبة المدارس «مقتبسات» يردون بها على رسائل حبيباتهم ، ذلك أنه فى آخريات حياته كان يلتمس جمهورا جديدا جذبته خيوط الاتجاهات الواقعية الجديدة جذبا شديدا ، حيث مال الخط البيانى لجدول التوزيع لمصلحة هذه الاتجاهات منذ أواسط الستينات . على أن هذا لا ينفى الأثر الجاد والحقيقى لتجارب عبد الحليم عبد الله وأبناء جيله من كتاب الرواية . إنه ينتمى إلى جيل روائى بحق ، فبعد أن ظلت الرواية المصرية عملا فرديا مبعثرا لا يشكل تيارا فى الحركة الادبية ، أصبح هناك جيل كامل من الروائيين يشكلون تيارا أدبيا لا يقل أهمية عن التيار الشعرى السائد منذ أمد طويل . بل أخذت الرواية رويدا رويدا تتصدر عالمنا الأدبى ، حتى إذا ظهر جيل جديد يمكن تسميته بجيل القصة القصيرة ، وجيل آخر يمكن تسميته بجيل المسرح ، لم يتحول الجيل الروائى عن الرواية . أكثر من ذلك أن نشاطه لم يكن مقصورا على كتابتها ، بل اتخذ منها رسالة تستحق النضال فأسس نادى القصة وكتابه الشهرى الذى رفع التوزيع لكاتب مغمور وقتئذ كنجيب محفوظ من ألف نسخة إلى ثلاثين ألفا .

ولقد كان عبدالحليم عبد الله من بين زملائه الروائيين بالغ الحرص - كنجيب محفوظ - على البناء الروائى ضمن الإطار الفنى الذى اختاره لنفسه وفكره وخامته الجمالية . إن قضية البناء الروائى التى أسهم فى ترسيخها وتأصيلها ذلك الجيل مدينة لروايات محمد عبد الحليم عبد الله بالكثير من الجهد والعطاء المبذول فى كسب جمهور لم يعتد ذوقه هذا الفن ، وكسب حيز مرموق فى تاريخ الأدب المصرى ، كان من قبل عرشا ثابتا للشعر . ولولا تراث ذلك الجيل الذى يحق له أن ندعوه بجيل الرواية المصرية ما وجد أبناء الموجة الجديدة ما يجددونه ، فهم إنما يجددون شيئا قائما بالفعل ، ربما كان الآن شيئا قديما ومتخلفا عن روح العصر . . ولكنه فى قدمه وتخلفه إنما يصوغ آلام مرحلة كاملة لم يعرفها الجيل الراهن ، مرحلة التأسيس والتشريع والتأصيل والترسيخ لنوع أدبى لم يكن معدودا فى بلادنا حتى العشرينات من هذا القرن ، من الأعمال «المحترمة» التى يأتيها البشر .

وبعد ، فلربما أكون قد أجبت عن تساؤلات محمد عبدالحليم عبد الله بغير ما كان يود ، ولربما يبدو هذا الحديث نشازا فى حضرة جلال الموت ورهبته . ولكننى أرى أن النقد لا ينبغى أن يكون تكفيرا عن تقصير ، ولا تأبينا فى ذكرى وفاة . وليرحمنا الله .

الغربة والانتماء

لاتزال الرواية العربية فى سوريا عملا فرديا مبعثرا لا ينتظمه تيار أدبى يسود أو يصارع ضمن بقية تيارات الحركة الفنية .. فالشعر والقصة يستحوذان على اهتمام الأجيال والاتجاهات المختلفة ، بينما تظل الرواية فى الأدب السورى الحديث عملا أقرب إلى الهواية بالنسبة للبعض ، وعملا ثانويا بالنسبة للبعض الآخر ، وعملا جادا بالنسبة للقلة القليلة . ولكن جدية هؤلاء تلازمها ندرة فى الإنتاج تبلغ أحيانا درجة الانقطاع سنوات طويلة . ولعل حنا مينه فى مقدمة أولئك الذين لاينتمون إلى جيل روائى ، ولكنه لايتخذ من الكتابة الروائية إحدى هواياته، ولايجعل منها عملا ثانويا .. رغم إقلاله الشديد فى الإنتاج وتباعد الزمن بين رواية وأخرى . فروايته الأولى « المصابيح الزرق » صدرت عام ١٩٥٤ وروايته الثانية «الشراع والعاصفة » ظهرت عام ١٩٦٦ وروايته الثالثة « الثلج يأتى من النافذة» عام ١٩٦٩ .

ومن المفيد القول — تفسيراً لهذه الظاهرة — أن العمل الأدبى فى حياة حنا مينه جزء لا ينفصل عن هذه الحياة ، فهى تمده بالخامة البكر وهو يمدها بالمعاناة والفكر ، والنتيجة هى هذه الوحدة العميقة والأصيلة بين الكاتب وأدبه . ولكنها ليست وحدة من ذلك النوع الذى يدفعك إلى تبين تفاصيل الحيـــاة الشخصية للفنان بين سطور فنه ، أو تبين خريطة الواقع الحرفى فوق الصفحات . كلا ، فإن حنا مينه ليس ناقلا فوتوغرافيا ولا كاتب ذكريات ، وإنما هو فنان واقعى بأرحب معانى الواقعية وأكثر صورها خصوبة وغنى : إنه يعانى الواقع بكل ذرات دمه ، الواقع بأبعاده الخفية والظاهرة ، الحية والمتطورة ، ثم هو يعانى فى نفس الوقت رؤيته لهذا الواقع بكل ما تشتمل عليه هذه الرؤية من تقليب لكافة وجهات النظر ومحصلات المعرفة وخبرات الثقافة ، ثم هو يعانى أخيرا مشقة الحصول على همزة الوصل بين الفكر الذى اطمأن إليه والواقع الذى أقلقه وأرقه ، همزة الوصل الواعية واللاوعية أو ذلك الرباط غير المرئى بين العقل والمخيلة الذى يصل بين الفكر والواقع فى صياغة جمالية واحدة نسميها بالإبداع الفنى .

ولاشك أننا طيلة رحلتنا مع الصفحات الألف التى ضمتها رواياته الثلاث ، سوف نطالع وجها أو حادثة أو موقفا ، نعلم أن له صلة وثيقة بتاريخ حنا مينه وحياته الشخصية . غير أنه مما لاشك فيه أيضاً أن حنا مينه قد أعاد خلق هذا الوجه

أو تلك الحادثة أو ذاك الموقف بما يتفق والسياق الروائى العام لابما يتفق مع الأصل الواقعى القديم ، بحيث يصبح الأمر نوعا من الجور والعسف لو عمدنا إلى مقارنة آليه بين الصورة والأصل ، مقارنة من شأنها أن تمزق الآصرة الحميمة بين العناصر المكونة للعمل الفنى ككل ، وتعزل الظاهرة الواقعية المنعكسة على مرآة الفنان عن شحنتها الفكرية والشعورية التى أبدعها باطنه وعقله الخالق . ومع هذا تظل باقية تلك الوشيجة الأثيرية بين الكاتب وما كتب ، وبخاصة إذا كان الكاتب « واقعيا » كحنا مينه ، وإن تجاوزت واقعيته — عبر مراحل تطوره — الآفاق الضيقة للواقعية التقليدية بمدلولها التقريرى والمباشر .

(١)

ظهرت « المصابيح الزرق » عام ١٩٥٤ أى فى ذروة ازدهار الأدب الواقعى بمختلف اتجاهاته ، سواء فى النماذج المترجمة عن الآداب « الآشتراكية » أو النماذج المحلية التى قلدتها فى الكثير واستلهمت روحها فى القليل . وقد كانت « أرخص ليالى » ليوسف ادريس و « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى و « فى الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس من أهم العلامات الفارقة فى الرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبى من حيث الاتجاه بحركة الأدب العربى الحديث وجهة جديدة تغاير الاتجاهات الفكرية والفنية السائدة آنذاك . وكانت « رابطة الكتاب العرب » ومجلات « الثقافة الوطنية » اللبنانية و « الثقافة الجديدة » و « المثقف » العراقيتين من أهم المنابر التى حملت لواء الدعوة الجديدة وقدمت روادها فى جميع أرجاء الوطن العربى : صلاح خالص وغائب طعمه فرمان وذو النون أيوب وعبد الملك نورى والبياتى والسياب من العراق ، وحسين مروة ومحمد دكروب ومحمد عيتانى وميشال سليمان وعلى سعد من لبنان ، وحنا مينه وسعيد حوارانية وشوقى بغدادى وصلاح دهنى من سوريا ، وغيرهم ممن تضىء أسماؤهم صفحة هامة من تاريخ النضال العربى فى ميدان الفكر والفن إبان تلك المرحلة الخطيرة من مراحل الثورة العربية .

ولكن هذا لاينفى أن عديدا من الأخطاء وقعت فى غمرة الحماس السياسى الذى شاب الأعمال الفنية والنقدية الواقعية الأولى ، بحيث أن النظرة الموضوعية

والمنصفة التى يتيحها الآن البعد الزمنى لابد وأن تقول بأن أقل من القليل هو الذى تبقى من تلك الأعمال الرائدة صامدا فى وجه الزمن . فالغالبية العظمى منها قد ارتبطت بالسطح السياسى للأحداث ولم توطد علاقاتها الجمالية بما هو أعمق من القشرة الخارجية . لذلك تنتمى هذه الغالبية إلى ما يسمى بأدب المناسبات ، بينما تصلح البقية الباقية لأن تكون مجرد وثائق اجتماعية وتاريخية ، ولا تكاد تجد أكثر من أصابع اليد الواحدة من الأعمال التى سيكتب لها العمر الطويل .

ورواية « المصابيح الزرق » من الأعمال الرائدة على درب الواقعية ، احتفل بها النقاد عند صدورها احتفالا كبيراً . ولكننا ونحن نعيد النظر فى خطواتنا الأولى بعد مضى ستة عشر عاما أو يزيد ، يجب أن نقول أن قيمة هذه الرواية فى جوهرها هى قيمة تاريخية ، بالنسبة لصاحبها وللاتجاه الواقعى على السواء . ولعل الصمت الذى رافق خطى حنا مينه طيلة اثنى عشر عاما أى حتى صدرت روايته الثانية « الشراع والعاصفة » تؤكد لنا من ناحية أصالة الفنان وصدقه ومن ناحية أخرى تبرز المسافة الفنية الهائلة التى تفصل ما بين الروايتين .

تؤرخ « المصابيح الزرق » لوقع الحرب العالمية الثانية على مدينة سورية هى « اللاذقية » وقد اختص منها الكاتب بحى شعبى متواضع ، يتساند أهله ويتصارعون فى حياة مضنية أكلها المستعمرون الفرنسيون وعملاؤهم فباتو يقاسون مشقة الحصول على ما يمسك الرمق . ويختار الكاتب مجموعة هائلة من النماذج البشرية المطحونة فى أسفل السلم الاجتماعى . ويركز الضوء على فتى يبلغ السادسة عشر حين بدأت الحرب هو « فارس » . والجزء الأول من الرواية يجسد البؤس الفادح الثمن والذى تئن تحت وطأته الثقيلة هذه الفئات الشعبية التى ينتمى إليها فتانا ، كما يجسد الانتفاضات الجزئية والعابرة التى يحتجون بها على السلطات الباطشة بأى تمرد كان. ومن السطور الأولى يواجه فارس مصيره البشع إذ علم بأن سيد المتجر الذى يعمل فيه قد ذهب إلى الحرب بصفته عسكريا متقاعدا . ويصور الكاتب تصويراً تفصيليا دقيقا انعكاسات الكارثة على أسرة فارس وجيرانها التعساء وتدهور الحال بهم من يوم إلى يوم حتى يجىء ذلك اليوم الأسود حين تنشب معركة دامية بين الأهالى وحسن حلاوة الفران يشترك فيها فارس اشتراكا فعليا يقوده هو

والاخرين إلى السجن . أما الجزء الثانى من الرواية فيركز الضوء على قصة الحب الوليد فى صدر فارس وقلب بنت الجيران رنده ، ويصور عذاب السنوات الأخيرة من الحرب حيث تشتد وطأة الجوع على الجميع ولايجد فارس مفراً من الاستجابة لاغراء صديقه نجوم بالتطوع فى جيوش الحلفاء والسفر إلى ليبيا ليدخر المال اللازم لتحقيق حلمه فى الزواج من رنده . ولكن الحرب تنتهى ولايعود فارس إلى الأبد وتموت رنده فى نفس الوقت طريحة فراش السل ، والجماهير تضرب وتتظاهر تطلب الجلاء .

هذه هى الخطوط العامة للرواية وقد تابعها الفنان بفيض من التفاصيل الهامة والتافهة على السواء ، ولكنه قليلا ما وفق فى الربط بين هذه التفاصيل ربطاً ديناميا عميقا يطور الشخصيات ولا يكررها ، يدفع الأحداث ولا يقفز بها ، يحلل المواقف ولا يكتفى بسردها . إن الجانب الوصفى هو أبرز الجوانب فى البناء الروائى ، وقد أتاح هذا المنهج للكاتب فسحة من الوقت ليسترسل ويثرثر بما يجعل من بعض الفصول قصصا قصيرة قائمة بذاتها وبما يسطح الظواهر المعقدة بطبيعتها وينأى الفنان عن تناول جوهرها المركب . هكذا « لخص » الطبقات الكادحة فى مجموعة من الأفراد لا تمايز بينها سوى الفروق الشكلية ـ الجسمانية أحيانا ـ تتحرك فى اتجاه واحد بصورة عفوية ، وكذلك « لخص » الطبقات العليا فى الرسم الكاريكاتورى لأحد أبنائها أثناء إحدى الغارات ، وبالإشارة العابرة إلى ما يملكه آخر من أراض واسعة . إن مصدر الضعف فى التكنيك هنا هو أسبقية التصور السياسى عند الكاتب على التصور الفنى ، لأن الوحدة الفكرية والاجتماعية لطبقة ما لا تعنى التشابه الآلى بين أفرادها ، والكاتب الحاذق هو الذى يجمع بين خصائص الفرد وسمات الطبقة فى « النموذج » البشرى . ولقد نجح حنا مينه فى صياغة بضع شخصيات قليلة على هذا النحو ، كما هو الحال فى شخصية جريس المختار ، ومحمد الحلبى وأبو فارس مما يؤكد مقدرته على التوفيق بين عناصر الشخصية الفنية . ولكن الحماس المفرط للرؤية السياسية هو الذى غلب أشعتها على ماعداها من رؤى ، فلم يوازن بين مختلف العناصر ، واختل السياق التعبيرى للرواية ككل . وكان من أثر ذلك أن كنزا ثمينا وقع عليه الكاتب قد أفلت منه رغم أنه يشكل العمود الفقرى للرواية ، هو

ذلك « الإنكسار » فى الخط البيانى لتطور « البطل » . . فلقد كان هذا الانكسار جديراً بأن يكون محورا لمأساة عظيمة ، لولا الحماس المفرط للرؤية الإجتماعية التى غلبت أشعتها على ما عداها من رؤى فانعدم التوازن بين عناصر العمل الفنى وأصيب نتيجة لذلك بالخلل التام . لقد خرج فارس من السجن فاكتشف أن الحال لا تزال كما كانت عليه من قبل أن يدخله وألحت عليه مشكلاته الخاصة وتراكمت أعباؤها باشتعال الحب والرغبة فى الزواج ومن ثم كان قراره ـ أو هزيمته وموته الحقيقى ـ أن التحق متطوعا بجيوش الحلفاء ليأكل خبزه من أيدى جلاديه . وتلك هى النهاية الطبيعية للمأساة . ولكن الكاتب حولها عن مجراها الأصيل إلى خاتمة رومانسية تماما ، هى مصرع فارس فى الحرب وموت رنده بالسل ، بل هى أقرب إلى أن تكون خاتمة ميلودرامية لولا السطور الأخيرة التى تتزاحم فيها الجماهير المضربة هاتفة بالجلاء . إن الموت المعنوى الأكيد لشخصية فارس أبلغ دلالة وأعمق مغزى من موته العضوى ، فدلالته هى إنكساره الأسيف من الداخل ومغزاه هو السقوط الأليم لبطل . ولكن الكاتب آثر أن يحول هذه التراجيديا الواقعية إلى مأساة فردية عاطفية : أن يموت وحيد والديه ، وأن تموت وحيدة والديها ، وأن لا يلتقى العاشقان أبد الدهر . وهى مأساة أخف وطأة من أن تمثل مأساة البشر المسحوقين الذين ابتغى الكاتب منذ البداية أن يصورها ، فلقد انحرف الخيط من بين أصابعه عند الجزء الثانى من الرواية إنحرافا حادا عن الأسلوب الواقعى فجاءت من ثم هذه الخاتمة الرومانسية . بينما كانت هناك فى تراثنا الروائى قصة نجيب محفوظ المعروفة « زقاق المدق » التى تعالج تقريبا نفس الموضوع من زاوية أخرى للرؤية ، وبخامة بشرية مختلفة ، ورغم ذلك جاءت أكثر واقعية من قصة حنا مينه . . لقد تناول نجيب محفوظ انعكاسات الحرب الثانية على شريحة البرجوازية المصرية الصغيرة ومن نقطة انطلاق فكرية لا تتجاوز أحلام هذه الطبقة كثيرا . ومع ذلك استطاع كاتب « زقاق المدق » أن يوائم بين عناصر العمل الفنى ـ ومن بينها قصة الحب ـ بحيث لم تلغ الرؤية السياسية والاجتماعية بقية الجوانب النفسية الواعية واللاوعية والخبرات الشعورية الخفية والظاهرة ، وبحيث جاءت نهاية عباس الحلو على أيدى جلاديه حقا وبسبب حبه يقينا ، ولكن بصورة منسجمة مع « الوسيلة » التى قتل بها و « الغاية » التى قتل من أجلها . هذه الوسيلة وتلك الغاية التى وحدت مشاعره

الشخصية وعواطفه الوطنية فى ضربة واحدة تمزج آلام الفرد وأحزان الوطن فى مركب واحد يرفع بطولة عباس الحلو ومصرعه إلى مستوى الدلالة العامة ولا يقصرها على المستويات الدنيا من الرموز والإيماءات .

(٢)

« إنه لا يتراجع ، ولا يهرب ، ولا يخشى البلل ، وحين تأتيه الموجة يكتفى بالقفز من مكانه مستثيراً البحر ليتابع لعبته بعنف أشد » . تكاد هذه الكلمات القليلة التى جاءت فى بداية « الشراع والعاصفة » أن توجز قصة البطل الروائى الجديد فى أدب حنا مينه . والقصة بكاملها تكاد تكون تمثالا ضخما لهذا البطل نحته الفنان من أندر المعادن ، ولكن عظمة التمثال ليست فى قيمة خامته ولا فى براعة صنعته - رغم أهميتهما البالغة - وإنما فى كونه يتجاوز بالأدب العربى ، ربما لأول مرة ، حدود الزمان والمكان ، رغم ارتباطه العميق بهما كارتباط سيمفونية البطل لبتهوفن أو تمثال موسى لمايكل انجلو بنموذج واقعى أو تاريخى محدد للبطولة وتجاوزهما لهذا النموذج عبر العصور والأجيال . . على النقيض من التمثال المهيب الذى صاغه نجيب محفوظ لأحمد عبد الجواد فى ثلاثيته العظيمة والتمثال الجليل الذى صاغه لويس عوض لحسن مفتاح فى « العنقاء » ، فإن روعتهما تستمد بريقها من لمعان اللحظة التاريخية والبيئة الاجتماعية التى جسداها ، فحسب . إنهما خطوات باهرة على طريق البطولة فى الرواية العربية ، ولكن الطروسى وحده - بطل « الشراع والعاصفة » - هو الذى ينعطف بمعنى البطولة فى لغتنا وجهة أخرى ، أكثر رحابة وعمقا . فلم يكن الفنان بحاجة لأن يضرب تمثاله ويقول « تكلم يا طروسى » لأنه كان يتكلم منذ أن حقق خالقه المعجزة وبث فيه الحياة . وهكذا فليأذن لى الكاتب بأن أصف المسافة الفنية الفاصلة بين « المصابيح الزرق » و « الشراع والعاصفة » بأنها ليست تطورا طبيعيا وإنما هى أقرب إلى الطفرة الموازية فى غرابتها لفترة الغياب الطويل الفاصلة بين الرواية الأولى والرواية الثانية .

ولعل قضية الإنتماء المهزوم فى « المصابيح الزرق » والتى لا تكاد تبين لفرط شحوبها ، هى نفسها قضية « الشراع والعاصفة » ولكن فى مستوى آخر أحب أن أدعوه بالإنتماء المغترب . . فإذا كان فارس قد هزم انتماءه اليا كرفى خاتمة تراجيدية

حادة ، فإن الطروسى على النقيض منه قد هزم غربته طيلة سنوات عشر أمضاها على « البر » فى انتظار العودة إلى « البحر » . . وللوهلة الأولى تبدو لنا الرواية وكأنها إضافة عربية إلى أدب البحر العظيم ، ولأنها رواية متعددة المستويات يمكن النظر إليها بالفعل من هذه الزاوية . ولكن الحقيقة هى أن البحر فى « الشراع والعاصفة » لا يتصل إلا فى القليل ببحر هرمان ملفيل فى رائعته الآخاذة « موبى ديك » ، وإنما يتصل فى الكثير ببحر همنجواى فى « العجوز والبحر » حيث يتسع المحيط اتساعا مذهلا حتى ليشمل الكون بأكمله وحيث يكبر رجل البحر ويكبر حتى ليصبح البشرية كلها . إن « الشراع والعاصفة » لا تقترب من « موبى ديك » إلا فى ديكورها البحرى بأمواجه ورياحه وعواصفه وإن اتشحت فى رواية حنا مينه بالثياب السورية الخالصة ، ولكنها تقترب من « العجوز والبحر » فى صراعها الإنسانى الذى لا يكل وإن تشكل هذا الصراع فى رواية حنا مينه بجوهر المرحلة التاريخية التى عاشها المجتمع السورى إبان الحرب العالمية الثانية .

أى أننا سوف نصادف فى « الشراع والعاصفة » بعضا مما صادفناه فى « المصابيح الزرق » من جزئيات الحياة اليومية ومالم نصادفه فيها من حياة البحر والبحارة والموانى والشواطىء ، ولكن هذه كلها فى الرواية الجديدة ليست مقصودة لذاتها رغم الإيهام الشديد بالواقع الذى يبدو عليها . . فالحب أن وجها تقليديا للواقعية يمكن أن نطالع ملامحه فى الرواية إذا توقفنا عند سطحها المباشر ، بينما ليس هذا الوجه أكثر من قناع متقن الصنع يخفى وراءه وجها آخر تنتسب ملامحه العامة إلى نوع جديد من الواقعية أحب أن أدعوها بالواقعية الرمزية . إننا نواجه منذ اللحظة الأولى عالما روائياً كاملا ، منطقه داخله ، ولكنه يعادل ـ موضوعيا ـ عالما كاملا خارجه . . ليست هناك جزئيات رامزه إلى غيرها ، ولكن الكل فى شموله يرمز إلى غيره . هكذا تنتفى التفاصيل وتتجمع بصورة مركزة كثيفة يستغنى بها الفنان عن التراكم الذى يزيد من حجم الصورة وإن شتت أبعادها . وهكذا أيضاً تضمر الشخصية تاريخها فى حاضرها تلقائياً ، بحيث لا تبدو الشخصيات كلحظات منفصلة تكون فيما بينها قصصا قصيرة . إن موضوعية التكوين الفنى للشخصيات توهمنا بأن الفنان ليس منحازا لشخصية ما ، لا بالمعنى الفيزيقى « المعملى » عند زولا ، وإنما من زاوية الفهم العميق للشخصية الإنسانية واكتسابها مبررات قوتها وضعفها

ورؤيتها للأمور من خلال المعاناة الذاتية الأصيلة والصادقة لما يمور به « وجودها » نفسه من متناقضات . وبالرغم من أن الفنان لا يركز على الوصف الخارجي للشخصيات ، فإن ملامحها الداخلية المميزة من خلال الموقف الفني لكل منها يفرق بينها تفريقا دقيقا .

العالم الداخلي للشراع والعاصفة يقول إن بحاراً عتيدا يدعى « الطروسي » فقد المركب التي طاف بها موانىء المتوسط سنين طويلة تعرف خلالها على الدنيا وارتبط عن طريقها بعالم البحر ارتباطاً لا تنفصم عراه ، حتى أصبح « البر » بالنسبة له إحدى محطات الاستراحة التي يركن إليها أحياناً ، وسرعان ما يعود - كالسمكة - إلى دنيا الماء والأنواء ، دنياه التي توحد معها توحدا صوفيا لا تريبه أخطار البحر ومعاركه المريرة في أنه هو « الأرض » التي تمتد فيها جذوره إلى أعمق الأعماق . ولكن معركة ضارية لملك البحر مع الطروسي يخسر فيها « المنصورة » التي تغرق في اللجة المظلمة للأبد ، ويرفض « الريس » أن يعمل على غير منصورته ويؤسس مقهى قريبا من البحر فوق صخرة جوفها بيديه وتحت خيمة أقامها بذراعيه وأقام فيها معه « أبو محمد » العجوز الذي لم يتبق له من الدنيا شيء ، وهو في ذلك الإحساس العميق بالوحدة يشترك مع الطروسي الذي لم يكن له في الدنيا شيء . وبالتالي كانت المقهى في حياة أبي محمد حياة جديدة تشبث بها ، بينما كانت في حياة الطروسي مجرد لوح من الخشب أنقذه من الغرق ، ولكنه لا يثنيه عن العودة إلى البحر يوما . كانت مقهاه هي غربته التي عاني خلالها - معاناة الأنبياء - ويلات الانتماء إلى البحر والاغتراب عنه . ولقد جاء اختيار الكاتب لمدينة اللاذقية في هذه الرواية اختيارا مقصودا - بعكس الرواية الأولى حيث يمكن أن تدور أحداثها في أية مدينة سورية - ولقد تكامل هذا الاختيار للمدينة الساحلية مع اختيار المقهى على الشاطىء مع اختيار الميناء ، أرضاً غنية لأحداث الرواية الجديدة ، كهمزة وصل بين غربة الطروسي الطارئة وانتمائه الأصيل . فلقد كانت اللاذقية انذاك ميدانا مضطربا بالصراع الوطني من أجل الاستقلال ، وكان نديم مظهر - أحد أطراف هذا الصراع - يسيطر على حركة النقل من الميناء وإليه ، بينما كان أبو رشيد صاحب المواعين في الميناء ، وكلاهما يضمر للآخر كراهية وحقدا اختلطت فيه خيوط المصلحة بخيوط السياسة . وكان المقهى يعج ليلا ونهاراً بالبحارة والصيادين والمهربين وأنصار الكتلة الوطنية

والكتلة الشعبية وما بين بين ومن يعلقون الأمل بانتصار هتلر ومن يعلقونه بانتصار الروس . دوامة البحر انتقلت إلى البر ، بأمواجها ورياحها وعواصفها ، وإن نسجت خامتها لا من أساطير الملك الغاضبة والملك الغيور والأميرة الغائبة فى العشق وإنما من مشكلات الحرب والاحتلال والأهواء والنزوات والمصالح . ولم يستطع الطروسى فى غربته على البر أن ينأى عما تصطرع به مقهاه ولاذقيته من أنواء الانتماء ولذعة الشعور بالانحياز رغم أن منتماه الحقيقى هو البحر. ولقد لام نفسه لأنه يتدخل ، ثم وجد أنه لا يستطيع أن يسكت ، إضافة إلى أنه فى بعض القضايا يجر إلى التدخل جرا ، فليس ضميره ولا لسانه بقادرين على اصطناع اللامبالاة حيال ما يرى ويسمع ، بالرغم من أنه وجد نفسه منذ البدء وحيدا ، الا أنه يرى العمال يصعدون ويهبطون من الصباح إلى المساء ، حاملين الأكياس والصناديق وهم يرتجفون تحتها وظهورهم تتقوس لثقلها ، وعروقهم تنفر لشدتها ، ولكنهم مع ذلك لا يبرحون صاعدين هابطين ورائحين غادين، لا يستطيعون التوقف ولا المطالبة بحق من الحقوق . وكم عجب لهذه الدنيا ، وهذا الظلم ، وكم تساءل مغيظا « كيف الخلاص ؟ » وكم حاول أن يلوم نفسه على انشغالها بهموم الآخرين ولكنه هو والمدينة والعالم يدورون جميعا فى الدوامة العاتية « شاءوا أم أبوا ، يدورون مع العالم » . إنه يستمع إلى أبى حميد وإذاعة برلين رغم كل المخاطر التى تهدد المقهى بالغلق إذا أكتشف الفرنسيون أن لصوت المحور آذانا صاغية فى قهوة الطروسى . وهو يستمع إلى الأستاذ كامل الذى يكره الانجليز والفرنسيين والألمان جميعاً ويفضل عليهم الروس . وهو يدهش لحماسهما السياسى الذى يزيد على حماسها لمهنتيهما بينما هو ليس مع أحد وليس ضد أحد ، ولكنه أبعدما يكون عن تردد كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وإنما هو يكتفى بالقول « أنا وطنى بلا فلسفة » . ولقد فهم فيما بعد أن أبا حميد يميل للمحور لا عن إيمان بالنازيه وإنما لأنه يكره فرنسا وبريطانيا وأن الإستاذ كامل يميل لروسيا لأنها دولة العمال والفلاحين المعادية للاستعمار ، ومن ثم فهم — ولو مؤخرا — لماذا يحبهما معا ، فهما يحبان « الوطن » من وجهتى نظر متعارضتين . وعندما تنهزم ألمانيا ومعها آراء أبى حميد يشتد تعاطف الطروسى مع الأستاذ كامل ، ويرتبط شرعا بالمرأة التى أحبها ، ويعود إلى البحر مودعا الغربة التى طالت عشر سنوات . ولكن هذه الغربه تمتحن انتماءه

ثلاث مرات رئيسية ، تتخللها آلاف المرات الثانوية . أما المرة الرئيسية الأولى فكانت معركته مع صالح بن برو أحد فتوات أبى رشيد وقد أرسله للتحرش بالطروسى حين تأكد لديه أن مقهاه بؤرة عداء له فيه يتجمع العمال والبحارة وفيه تحاك مؤامراتهم ، ضده كصاحب عمل ، والطروسى يحميهم وربما يشجعهم ولا يكف عن التدخل فى شئون الميناء . ويدخل الطروسى المعركة غير هياب ، لاتخيفه سكين ابن برو وإن جرحت كتفه ، ولا يرهبه المسدس فبضربة هادفة على الساعد الذى يحمله يسقط بين الصخور وصاحبه فى اليم . لم تكن معركة رجل لرجل فحسب ، بل كانت معركة مبادىء وقيم وأفكار ومصالح لم يكن الطروسى ليجيد شرحها أو التعبير عنها إلا بالذود عما يعتقد أنه الحق وأنه الصواب وأنه الكرامة . ولذلك طبقت سمعته آفاق المدينة ، كما طبقت من قبل آفاق الموانىء التى زارها وكانت له فيها جولات وجولات أشهرها تلك التى فاز على أثرها بحب ماريا على شاطىء كونستانزا ، وهو الحب الأعظم فى حياته وإن انقطع عنه منذ غرقت المنصورة . كانت هزيمة ابن برو فى ساحة القتال هزيمة مضاعفة لأبى رشيد فى ساحة الميناء . لذلك التفت حول الطروسى المدينة بكاملها . حتى أبى رشيد نفسه بدأ ينظر إليه نظرة جديدة — كثعلب مدرب — يود لو يحج فى احتوائه، وازدادت مودة نديم مظهر رغبة منه فى اجتناء ثمار المعركة لحسابه ، ولكن ما العمل والطروسى لايصارع — كسبا أو خسارة — لحساب أحد ؟ على أن أبا رشيد لم يسكت عن الطروسى وإن ابتلع جرعات من الصبر ، وكذلك نديم مظهر لم يختنق الأمل بين ضلوعه وإن شاع فيها اليأس حينا بعد حين . حتى كانت المرة الثانية التى واجه فيها تحديا لمنتهاه ، وكان التحدى قادما هذه المرة من قلب حبيبه وملك هواه : البحر ، ومض البرق فى أقصى صفحة البحر ، فرأى خيولا مائية تحمحم وتركض جامحة ، ورغاء أبيض يفور على أشداقها وهى تصهل وتزأر . وآلاف من الكتل الموجية ذات المناكب الثلجية تتدحرج واحدة أثر أخرى وتنجدل وتندغم وتتوالد من جديد . وتتجه كلها إلى الشاطىء وترتطم وتفنى عليه . . . وهكذا أيقن الطروسى أن عاصفة كبرى سوف تهب . كان قلبه قد استشعرها فى الصباح وحين أعلن مافى صدره للبحارة والصيادين انقضت عليه معارضة أحدهم كطعنة فى الظهر ، فها هو ذا لايزال حيا ويعارضونه فى أخص

شئونه ، ليعلموا إذن أنه ، بعد ، بحار ويدرك بخبرة العمر أسرار المملكة البحرية غير المرئية التى ذاعت عنها الأساطير فلا يصدقها أحد ، إلا حين تهوى الأشرعة والقلاع ويحشو الرجال للملكة والملك فلا يصدقان بدورهما . وتطفو الجثث والمجاذيف ومزق الخام شواهد لا تخيب على صحة الأسطورة وعمقها العميق . ولقد خسر الطروسى منصورته يوما ، ومن ذلك اليوم لم تطأ قدماه صفحة البحر . ويبدو أنه كان عليه أن يكسب معركة أخرى حتى تتيسر له العودة إلى البحر ، فلم تكن السنوات العشر قد انتهت حين هبت العاصفة الأسطورية وغابت مركب الرحمونى عن الأنظار والأسماع فما كان من الطروسى إلا أن أخذ الزورق المخصص للنجدة وتطوع معه بعض البحارة وفى مقدمتهم « أحمد » الذى استخف به الجميع فيما مضى لطول تشرده وتسكعه حول البحر دون عمل . ويمضى بنا الكاتب فى رحلة عذاب هائلة ترتفع شامخة إلى نفس المستوى الأسطورى لحواديت البحر التى بات الطروسى من الهول يصدق أنها حدثت يوما وتوارثتها الأجيال حتى وصلت مؤخرا إلى راوية البحر خليل العريان . استخلص الطروسى شختورة الرحمونى من بين أنياب الفناء بأعجوبة أضيفت إلى أعاجيب الدنيا وأساطير البحر وأضيفت إلى قائمة أمجاد الطروسى ومعجزات الإنسان . « كان دافع أقوى يدفع به إلى الإقدام فى ولوج باب الخطر . إنه الشوق إلى معانقة الشهادة فى ساحة المعركة ، والرغبة الآسرة فى توكيد رجولته على نحو أقوى من كل ما سبق . ثم هذه هى أمنيته التى كان يضمرها وتخدعه نفسه عن حقيقتها . أمنية الريس فى أن يعود إلى الشاطىء قاطرا وراءه الشختورة التى حسب الجميع أنها ضاعت إلى الأبد » . . هكذا بعثت منصورته فى شختورة الرحمونى وكأنه المسيح فى موقف الفداء العظيم ، إذ كانت خشبة الصليب هى طريقه - وطريق البشر - إلى الخلاص كما تقول الفكرة المسيحية . لقد بعث الطروسى على أثر هذه المعركة الضارية الدامية مع البحر . ولئن حلق الفنان بالخيال المسيحى إلى أعلى الذرى ، فلكى يصوغ موقفا ربما يصل إلى مرتبة النقيض لقصة الإنجيل . أسر الطروسى فى نفسه « أما أنا فلن يستطيعوا إخراجى من هذه اللجة إذا غرقت . . سيذكروننى ويبكون ، أنا أعرف عواطف البحارة ، ولكن غرق واحد أفضل من غرق الكل » ثم قبل إسماعيل وسلم الدفة لرجب ، وبقى معه أحمد - نقيض يهوذا وبطرس - إلى النهاية . وحين عاد الطروسى إلى الميناء كان قد تم عماده وولد من

جديد ، صلب وبعث واستعد للصعود ، فباسترداده للشختورة — ولو كانت للرحمونى — وجبت عودته إلى البحر ، منتهاه الحقيق ، فقددفع الثمن عشر سنوات طويلة من عذاب الغربة على الميناء . غير أن تدشين رحلة العودة إلى الانتماء كانت فى انتظار الطروسى مع الامتحان الثالث الذى اجتازه بنجاح وهو ينقل السلاح للمناضلين ، وقد ذكره أحمد على ظهر الفلوكة وهى تستتر بظلمةالليل بمجده القديم حين اشترك فى تهريب الزعماء من جزيرة أرواد . هكذا كان ، وهكذا يعود إلى ما كان ، ولم تكن الفترة القائمة بينهما إلا نتاهة الغربة العابرة .

ولكن الفنان لا يصوغ هذه الاختبارات الثلاثة فى حياة الطروسى صياغة تجريدية ، ولا يصوغها كذلك صياغة زمنية . . أى أنه لا يتابع تطورا فى حياة البطل « يؤدى » إلى ذورة محددة ، كما أنه لا ينحت تمثاله للبطولة بخطوط هندسية صارمة « البناء » . والاختبارات الثلاثة فى واقع الأمر ليست إلا تجريداً نقديا أكثر منها حقيقة فنية ، فالخيوط التى نسج منها الفنان خامته الجمالية تبلغ درجة عالية من التشابك والتعقيدبحيث لا يتاح لنا اكتشاف الخيوط الملونة بمعنى الاختبار فى حياة الطروسى إلا إذا قمنا بعزل بقية الخيوط ذات الألوان والمعانى الأخرى ، وهو عزل مجازى بطبيعة الحال . فإذا أعدنا الخيوط جميعها إلى مكانها من جديد ، اكتشفنا أن الفنان لم ينسجها نسجا طوليا فى خطوط مستقيمة أو متعرجة ، إنه لا يتبع منهجا زمنيا « يتابع » فيه الشخصية أو الحدث ، كنجيب محفوظ فى مرحلته الواقعية التقليدية حيث كان يبدأ بجملة أشخاص « يتطورون » خلال السياق الروائى والحدث الموازى فى « نموه » لرحلتهم مع الزمن . لقد كان نجيب محفوظ يواكب الحدث من خلال الشخصية ، بينما يعمد حنا مينه إلى ما يشبه نقيض هذا المنهج إذ يواكب الشخصية من خلال الحدث . على أن الحدث نفسه فى « الشراع والعاصفة » يغاير معناه فى الواقعية التقليدية ، وإلا فبأى معيار نسمى انتظار الطروسى لليوم الموعود بالحدث ، وهو المشهد الرئيسى فى الرواية تدور من حوله الأحداث والشخصيات والمواقف ؟ إن الفنان لا يلتقط للزمن الروائى أية مقدمات تمهيدية تسبق الانتظار المفاجىء والطويل ، ولا يتلو هذا الزمن بأية امتدادات لعودة الطروسى إلى البحر ، فالرواية تبدأ وتنتهى بمشهد الغربة ، لا ندرى شيئا عما سبقها من انتماء طيلة العمر ، ولا عما سيلحق بها من انتماء بقية العمر . واللقطات التى تسلط ضوءا سريعا كالبرق على ماضى الطروسى ليست أكثر من « علامات » تدلنا على

يحتوى انتمائه من ناحية وتضع أيدينا على بشاعة الغربة التى يعانيها بكل ذرات دمه من ناحية أخرى . والانتماء الذى يصوغ بطولة الطروسى ، والذى تجرى أحداث الرواية كامتحان دائم له ، والذى لا نطالع ملامحه التفصيلية فى الرواية لأن زمانها الفنى هو زمان الغربة . . هذا الانتماء يقترب فى القليل من انتماء فارس فى « المصابيح الزرق » وفى القليل أيضا يقترب من إنتماء فياض فى الرواية التالية ، لأنه لا يقتصر على الدلالة السياسية والإجتماعيه الموقوتة باللحظة التاريخية ، وإنما هو يتضمنها ويتجاوزها إلى آفاق أرحب كتلك التى حلق فيها همنجواى وهو يكتب « العجوز والبحر » . وهى الآفاق الإنسانية الأشمل ، وهى الآفاق التى يتألق فى سمائها الجوهر الإنسانى الأعمق . وليس معنى ذلك أن الطروسى هو الإنسان مجردا ، وإنما هو الإنسان الواقعى غير المعزول عن إنسانيته التى تربط بينه وبين البشر أجمعين . وليس من شك فى أن هذا الوجه الإنسانى العام هو الذى يجتاز بها أبواب المحلية إلى رحاب الآداب الإنسانية الكبرى ولأن الطروسى فى الرواية هو « الإنسان » فان البحر فى « الشراع والعاصفة » هو « الوجود » ، ومن ثم كان الانتماء البشرى إلى الوجود بكل آلامه وتناقضاته وصراعاته الهائلة هو مايقصد إليه حنا مينه قصداً فنياً وفكريا عميقا . ومهما كان شأن الالهامات الأولى التى أوحت اليه بتمثال الطروسى ، فإنه من العبث اتخاذها ذريعة للربط بين هذا البطل وأى قائد أو زعيم معروف أو غير معروف . وبالرغم من كافة سمات « القيادة » و« الزعامة » فى حياة الطروسى إلا أن سمته الجوهرية هى انتماؤه الأصيل إلى قلب الوجود النابض حزنا وفرحا ، ألما وبهجة ، عذابا ومعاناة وحياة . وكأن الكاتب يود أن يقول بأن الإنتماء هو قدر الإنسان فى هذا الوجود ، وليس الإغتراب أكثر من عزلة طارئة على الجوهر الانسانى عن الخصائص البشرية الاساسية ، وهى العزلة التى تفرضها المظالم السوداء التى تغيم على حياتنا بفضل النظم غير الإنسانية . هل الطروسى رجل عادى من عامة الشعب ؟ نعم . وهل هو قائد فى خصاله الطبيعية وسلوكه المعتاد ؟ نعم . ولكن الطروسى لم يكن رجلا عاديا أو زعيما فحسب ، فهذه هى خيوط القناع المتقن الصنع الذى أخفى وجهه الحقيقى ، وجه الإنسان . هذا الوجه الذى نستشف أبعاده من اللفتات المنثورة هنا وهناك بحذق بالغ ومهارة فائقة . يعلق مثلا على واقعة صالح بن برو « أنا لم أقبل الذل فى البحر فهل أقبله فى البر ؟ » . . إن البحر هو الأصل والبر هو الطارىء ، وصراع البحر مقبول لأنه صراع مع الأصل ، ولكن معارك البر ، أو صراع الغربة فهو مرفوض

لأنه صراع مع الطارىء . ومع هذا فقد صارع الطروسى على البر صراعا بطوليا خارقا ، وبغض النظر عن القناع المتقن الصنع من خيوط صالح بن برو وأبى رشيد والمرشد والفرنسيين ، فقد كان الصراع — من جهة — يستهدف العودة إلى البحر ، بينما كان الأمر فى حياة بقية الشخصيات — من جهة أخرى — يختلف ، فمآلهم هو البر ، ومستقرهم الأمين هى الأرض . ظل الطروسى يسأل نفسه طيلة السنوات العشر سؤالا واحداً « أيستأنف البحار رحلته بعد انقطاع ؟ » وهو لا يجد شرح أفكاره والتعبير عنها ، لذلك ركز الفنان — حتى لا ينطق بأسمه — على سلوكه وأفعاله المحسوسة ووقعها على وجدانات الآخرين وردود أفعالهم ، أو هو يقتطف أنضج أساطير البحر فيوجز بها غربة الطروسى وانتماءه « وتذكر الأسطورة فقال : تعبت العاصفة ونامت . ثم خطر له هذا السؤال : من الذى انتصر ياترى ، الإنسان أم البحر ؟ » لقد تذكر وتساءل على هذا النحو وهو على البر يداعب الطبيعة الهادئة ، فماذا يكون الأمر وهو فى غمرة الصراع الدامى لإنقاذ شختورة الرحمونى ؟ « فى البحر ولد فأية غرابة أن يموت فيه ؟ ثم هو فى قلب الخطر ولم يبق إلا الكفاح حتى النصر أو الموت » ذلك أن البحر هو منتماه ، هو قدره . ولقد وافق على مشاركة الرحمونى فى مركب جديد ينزل به البحر « ريسا » من جديد ، وبالتالى فقد اعتذر عن قبول ماتقدم به اليه نديم مظهر رغم عدائه لأبى رشيد ، وكان قد انتهى بينه وبين نفسه إلى قناعة نهائية بأن مايحدث فى الميناء يعنيه فى الكثير بصرف النظر عن نديم وأبى رشيد ومابين الكتلتين الوطنية والشعبية ، قال « ألست بحاراً ولى مصلحة فى تحسين أحوال العاملين فى البحر ، وقد أعود إلى الميناء ، أليس مقدراً أن أقع تحت حكم أبى رشيد كغيرى ؟ ولنفرض أنه سايرنى شخصيا فلقاء أى شىء ؟ وما موقفى من الاضطهاد النازل بالآخرين ؟ وهل أغمض عينى وأغضى على ذل؟ » لم يكن ذلك تطوراً فى حياة الطروسى وإنما كان إفصاحا عمليا عن انتمائه ، وكان هذا الإنتماء الإجتماعى المحدد إلى العمال والبحارة مجرد إشارة مكثفة إلى إنتمائه الأكبر . ولقد عانت هذه الإشارة من تكثيف الفنان لها بعدئذ من زاويتين : الأولى هى علاقته بأم حسن ، هذه المرأة التى أحبها رغم قصة حياتها القريبة من قصة نفيسة فى « زقاق المدق » باستثناء أنها كانت جميلة وقد عشقته من الأعماق وبادلها — رغم ماريا الرومانية — عشقاً بعشق . ثم جسدت حبها له فيما ألقت به بين يديه من نقود وحلى تطلبتها مشاركته للرحمونى ، بينما كان قلبها يتلوى ألماً بين ضلوعها وهى تتخيل عودته

إلى البحر فتتصور أنه سيهجرها لا محالة . وكانت ليلته الأخيرة على البر بين أحضانها ، ليلة عاصفة كادت تنتهي بالقطيعة ، ولكنها انتهت على النقيض من ذلك بأن فاجأها أنه قرر الإرتباط الشرعي بها ، فكانت فرحتها تلك الليلة لا تعادلها إلا فرحته بالعودة إلى البحر ، بل هما فرحة واحدة ومعنى واحد أجاد الفنان صياغته في هذا القالب الشخصي الحميم ، فانتماؤه إلى أم حسن — أو شرعية هذا الإنتماء — تم في لحظة انتمائه الأكبر نفسها . وكانت الزاوية الثانية لإشارة الفنان هي تطور علاقة الطروسي بالأستاذ كامل منذ كان يدهش لحماسه للسياسة وزياراته لعمال البحر إلى أن راح يدفع عنه غائلة المعارضين لآرائه في الروس والألمان والفرنسيين والإنجليز . وهو يصارح الأستاذ كامل قائلا له « كنت أساير أبا حميد حتى جئت أنت » . وكامل بدوره يقيم الطروسي تقييما موضوعياً دقيقاً فيقول « هذه هي الصخرة التي ينهض على أمثالها البناء . صحيح أنه ليس عاملا ولا فلاحا ، ولكنه من الشعب ، من أبناء الشعب المخلصين ، من فروع سنديانتنا الضاربة جذورها في الأرض » . ويطمئن كامل إلى أن حبلا جديداً — قديماً ؟ — يربط بينه وبين الطروسي ، أقوى من حبل اللقاءات الشخصية التي سيفتقدها بإبحاره . هو « حبل الفكر » . ولقد افترقا ، كل في سبيله ، ولكن الطروسي كان يشعر « أن الخيط الذي يشده إلى رفيقه أصبح أشد وأمتن » . . وهكذا فقد بلغ إنتماءه إلى أم حسن والأستاذ كامل ليلة عودته إلى البحر ، ليلة وداعه للغربة ، ذروة التوهج الفكري والاتقاد العاطفي ، فهذه المرأة وذاك الأستاذ هما همزة الوصل بين انتمائه العام والأكبر وانتمائه الخاص والمجسد ، بل هما انتماء واحد في حقيقة الأمر « ولم يعد الحاجز الفاصل بين البحر والبر قائما الآن . . إن العالمين يتصلان بخلاف ما كان يتوهم » . . لقد تلاشت أخيراً المسافة الواقعة بين انتماء وانتماء . تلاشت الغربة لأنها عارضة ، وبقي الجوهر سليما نقيا ، جوهر المنتمي الثوري ، المنتمي إلى الإنسانية كلها ، إلى الحياة بكاملها ، وإلى شعبه وأمته بلا ريب ، كجزء غير منفصل ولا معزول عن المحيط البشري المضطرب دوما بالأنواء والعواصف وجبال الموج وصراع الإنسان الأبدي مع الوجود .

وإذا كان صاحب « الشراع والعاصفة » قد شاء كعادته في تقسيم أزمنة الرواية حسب أجزائها الثلاثة فعمد إلى أن يبدأ الجزء الثاني منها بعد مضي عام ونصف وأن يبدأ الجزء الثالث مع الصيف التالي لشتاء الشختورة ، إلا أن الزمن الروائي نفسه يرفض هذا التصنيف المتعسف ، لأنه يضم الماضي والحاضر والمستقبل في إطار

أبعد من السنوات العشر التى قضاها الطروسى بالمقهى وأبعد من إطار الذكريات وأبعد من نشاط المخيلة . . وعلى ذلك فهو لم يستخدم الفلاش باك ولا الحلم ولا ضمير الغائب أو المتكلم ولا غيرها من أدوات التعبير الزمنى ، لأن الرواية كلها جرت فى لحظة حضور يتناغم فيها الواقع بالأسطورة وتتكامل خلالها الجزئيات بالكل الشامل وتتصل بواسطتها الشخصية بالأخرى والحدث بالحدث والموقف بالموقف حتى ليبــــدو « الحضور » فى خاتمة المطاف وكأنه لشخصية واحدة وحدث واحد وموقف واحد . ولعل مرد ذلك إلى التكوين « الموضوعى » للرواية — وليس التكوين المحايد — فالشخصيات متمايزة عن بعضها البعض لا بفروقها الشكلية وإنما بخصائصها الذاتية المستقلة ، مهما توحدت فيما بينها حول فكرة . والكاتب يصوغ شخصية موالية للمحور بنفس القدر من الاهتمام أو يزيد ، الذى أولاه لشخصية موالية للاشتراكية ، بل لعله أبرز تعاطفه مع الشخصيات المضللة بالدعاية النازية لأنه تعمق جوهرها الإنسانى وموقفها الوطنى . وتتبع شخصية بدأت حياتها على جانب كبير من السلب كأحمد وانتهت امتداداً إيجابياً أكثر شباباً للطروسى . ولم يأل جهداً فى تصوير الطبقات غير الشعبية تصويراً أميناً يخدم السياق الفنى ولا يعلو فوقه . ولقد وفق حنا مينه إلى غير حد فى تحريك « المجاميع » البشرية بغير خلط أو اضطراب ، سواء فى جلسات المقاهى أو فى صراعات السياسة أو فى البيع والشراء والصيد والتهريب أو فى انتظار العائدين وتوديع الذاهبين . ذلك أن الفنان فى تركيبه لعناصر العمل الفنى لم يخضع لمقارنة ذهنية بين المنطق الداخلى لهذا العمل والمنطق الواقعى خارجه ، برغم أن الكون الفنى الذى أبدعه لا يخدر حواسنا عن العالم الذى نحياه بل ينقلنا مباشرة إلى قلب العــــالم ، أى أنه على العكس ينبه حواسنا ويوقظها بعنف ويزيل أوشاب الخدر العالقة بها وينزع عن عيوننا غشاوة الذهول . لقد أقام حنا مينه دنيـاه الفنية الحافلة وفق مرئيات الواقع المحسوس والمباشر ، وإن شيد البنـاء من خامة هى فى الأصل جزئيات هذا الواقع المتناثرة ، ولم يصنع هو أكثر من أنه أعاد خلقها على نحو مغاير لما كانت عليه فى الواقع لنحصل فى النهاية على جوهره الديناميكى وإن تعارض مع مظهره الثابت . ومن هنا كانت هـذه اللغـة التى أخرجت « الشراع والعاصفة » من نطاق التـاريخ وأدخلتهـا نطاق الشعر .

(٣)

« الخروج على المألوف ، لو يفهم فى وقته ، لما عد خروجا .. لقد اعتاد الناس السير فى الطريق المفتوحة ، وكل الذين شذوا ، اعتبروا فى البدء مجانين ، ثم كانت طرق كثيرة » . . بهذه الكلمات كان « فياض » يهمس لنفسه وهو يحملق فى سقف الغرفة قبيل أن يختتم الكاتب أحداث روايته الأخيرة بقليل ، وهى الكلمات التى تشير رغم وضعها قرب النهاية إلى بداية الخيط الرئيسى فى نسيج هذه الرواية « الثلج يأتى من النافذة » . وهى تشبه الرواية السابقة « الشراع والعاصفة » من هذه الزاوية ، أى من حيث أن ثمة خيطا رئيسيا ينتظم كافة مراحل النسيج الروائى ، سواء كان هذا الخيط « بطلا » يقترب فى كثير من الأحيان من أبطال الأساطير ، أو كان هذا الخيط « موقفا » يشبه فى كثير من الأحيان مواقف الحواديت . ولكن البطولة الأسطورية فى هاتين الروايتين ، تكتسب مذاقها الخاص ونكهتها الفريدة من كونها تكثيفا مركزا للواقع وليست تجاوزا مفارقا له . وكذلك النغمة الحدوتية فيهما لم تكن قط مجرد محاكاة آلية للموروث الشعبى ، وإنما كانت استلهاما عميق الدلالة للاطر الوجدانية الراسبة — والطافية فى آن — على روح هذا الشعب وجوهره الأصيل . ومن هنا كان القديم والجديد فى « الشراع والعاصفة » و « الثلج يأتى من النافذة » قديما يتصل بالتراث وجديدا ينتمى للعصر ، وليسا قديما جديدا بمعنى الماضى المهجور والمودة المستحدثة . ولذلك كان من المستحيل فى تقديرى أن نرد مواضع الاصالة فى هاتين الروايتين إلى خانات محددة سلفا فى تاريخ الأدب والنقد ، كما أنه من الصعب فيما أتصور أن نرد مواضع التجديد والمعاصرة إلى أى من الاتجاهات الفنية الحديثة ، وإنما لابد وأن نتابع التجربة الأدبية للكاتب من حيث هى معاناة شخصية احتاجت منه إلى اثنى عشر عاما كاملة — منذ كتب « المصابيح الزرق » عام ١٩٥٤ — حتى بلغ هذه الدرجة من النضج والاكتمال فى عمليه التاليين .

ولعل رحلة العذاب التى عانى حنا مينه ويلاتها طيلة المسافة الزمنية التى صمت لالها قد عثرت على معادلها الموضوعى فى رواية « الثلج يأتى من النافذة » . وأقول « المعادل الموضوعى » وأشدد على هذا التعبير لأنى أقصده بحرفيته ، فالرواية ليست بالقطع سيرة ذاتية ، ولا هى تدخل فى نطاق الأعمال التى استلهم فيها أصحابها

ذواتهم وحياتهم كثلاثية نجيب محفوظ أو ثلاثية سارتر . وإنما هى أقرب ما تكون ـ من هذه الناحية وحدها ـ إلى « غريب » كامى ، وإن جاءت على النقيض منها روحا وفكرا . هى أقرب إلى «الغريب» من حيث أن رحلة البطل ، لا البطل نفسه، هى لب اللباب فى الموقف الروائى . إنها ، لذلك ، رواية موقف وليست رواية بطل ، على الرغم من وجود شخصية بارزة تحوطها الأحداث وتلتف من حولها بقية الشخصيات. إنها شخصية رئيسية ، ربما كانت لبطل ، ولكن الروائى لا يعنيه سوى الطريق الذى يمضى فيه هذا البطل ، وما تؤدى إليه رحلته ، والموقف أو مجموعة المواقف التى يتخذها على طول الطريق . وبطل أمثال هذه الرحلات ، ليس فردا من الأفراد ، وليس كذلك نمطا إجتماعيا أو نموذجا أو حالة ، وإنما هو الإنسان . وهو ليس إنسانا خارج الزمان والمكان ، ليس إنسانا مجردا . لذلك فكثير من الجزئيات اللاصقة بحياته لها دلالتها الموحية بالسياق التاريخى الذى يضم الرحلة . وهو السياق الذى يباعد بين طريق ميرسو فى « الغريب » وطريق فياض فى «الثلج يأتى من النافذة» ، فما أبعد التمرد الوجودى عن النضال الثورى . . ولكن تبقى الرحلة فى هيكلها العام ـ لا فى جوهرها ـ واحدة . لم أقصد بذلك أن أعقد مقارنة من أى نوع بين رواية حنا مينه ورواية البير كامى . وإنما قصدت إلى القول بأن بصمات الرحلة الشخصية التى عاناها كلاهما تترك أثرها على البناء الروائى الذى لا ينتسب إلى قالب السيرة الذاتية بأية حال ، وإن جاءت الرواية معادلا موضوعيا ـ لا صدى ! ـ لتجربة كانها مع الوجود .

لقد تكلف حنا مينه عناء مذهلا فى نحت تمثال من أندر المعادن لفكرة البطولة فى « الشراع والعاصفة » . ولم تكن مغامرات الطروسى فى البحر أكثر من ضربات الازميل البارعة من الفنان فى صنع تمثال البطل ، ولكنها لم تكن «رحلات» على الاطلاق. ذلك أن رحلة البطل عند الفنان قد بدأت بعد ذلك ، بعد أن تحول البحار إلى مثقف ، وتحول الطروسى إلى عشرات من المناضلين فى غياهب البحر المظلمة . وتحول البحر إلى يابسة تشكلت فى عديد من الوديان والجبال والروابى والتلال والسهول . تحول البطل ـ ولم يتفتت التمثال ـ إلى ألوف الأبطال الذين تبدأ رحلتهم المأساوية الفذة بشق الطريق المجهولة لا بالسير على الدروب المطروقة والمأهولة . «الخروج على المألوف» نعم ، هو بداية الرحلة العجيبة التى تكاد أن تكون إنقلابا على رحلة سويفت المشهورة . وإنما هى أقرب إلى رحلة سعيد مهران فى « اللص والكلاب » ورحلة

صابر فى « الطريق » لنجيب محفوظ . وإن اختلف عنه حنا مينة بأن وضع النقط فوق الحروف دون أن يتحول عن الفن إلى الوعظ والارشاد ، بل على النقيض من ذلك استطاع أن يرتفع بالفن إلى ذروة الالتحام بالوعى ، فكان « فياض » أعمق استبصارا بواقعه من سعيد وصابر على السواء .

وتبدأ رحلة فياض منذ تيسرت له أسباب الهرب من جحيم الرجعية فى بلده إلى أصدقائه فى بيروت ، وقد وصل إلى بيت خليل فى حالة من الاعياء لا تسمح له إلا بالرقاد وتشدان النوم بكافة الوسائل «عند العصر ، كان العرق ينعقد كثيفا على جبينه .. وكانت وجوه شيطانية لرجال يعرفهم وآخرين لم يرهم قبلا ، تكثر من حواليه . وقال فى نفسه : يا للأسنان الكريهة ! كان الرجال يحاولون القبض عليه وهو يهرب . دخل زقاقا وتلفت : لا أحد . حسنا ، ليسرع الآن . هناك بيت يعرفه ، لكن البيت اختفى . وفى آخر الزقاق رجل يضحك . إنه هو .. الرجل الذى يطارده رجع أدراجه ودخل منعطفا .. لا يدرى متى وجد ، وانقلب المنعطف إلى شارع ، وامتد الشارع .. ووجد بيتا ، وفى البيت درج ، وجرب الصعود عليه فلم يستطع .. كان الرجل هناك .. يقهقه على رأس الدرج .. واراد الرجوع فاختفى الدرج .. اضطر إلى القفز ، فلما بلغ الأرض لم تكن أرض .. كان ماء عكر ، تحول فجأة إلى نهر جامح ، دفعه تياره بعنف فى مسيله الهادر ، وقذفه على صخر ، على طرف جبل ، فارتطم واستيقظ » . لا تعكس هذه الصورة كابوسا مرعبا يعانيه الحالم بالجحيم الذى هرب منه بقدر ما تعكس لنا مقدمات العذاب الداخلى المقيم بشخصية «فياض» منذ قرر أن الهرب احدى وسائل النضال ، فليجربه . إنها اذن ليست صورة طارئة وانما صورة ملازمة . بل هى جزء لا ينفصل عن الشخصية ، جزء متمم للبطل ، وخطوة فى طريق رحلته التى لا نهاية لها ، وان اختار لها الفنان حدا تتوقف عنده . والصورة رغم جوها الكابوسى المرعب لا تندرج فى تيار الشعور ، لأنها لا ترمز الى حالة نفسية لفرد ولا تدل على نموذج بشرى معقد . وانما هى أقرب الى التداعى الذهنى فى شكله القريب من متناول الوعى ، فهى ليست أداة فنية تقترب بنا من أبواب التحليل النفسى بقدر ماهى صيغة جمالية أقرب الى الفلاش باك . وسوف يستخدمها الفنان فيما بعد أيا كانت الحال التى يوجد عليها البطل ، فى اليقظة والمنام ، بمفرده أو مع الآخرين ، سعيدا أو تعيسا .

إن « الهرب » فى حياة فياض لم يكن قرارا اختياريا من الأعماق لا يستوجب المراجعة ، وانما كان قرارا اضطراريا أملته ظروف اللحظة ، واللحظة دائماً عابرة ، ويبقى القرار بعد التنفيذ سيفا مسلطا على العنق بين الخطأ والصواب. واستمرار الهرب هو استمرار للقرار رغم غياب اللحظة التى أملته ومرورها ، أم أنها لا تزال باقية؟ والتساؤل يعنى أن القرار ليس محصلة الظروف الخارجية وحدها ، وانما هو يتصل أعمق الاتصال بالتكوين الداخلى للشخصية . لهذا كان فياض « يستشعر عذابا داخليا مؤلما ، ويصارع فى ذاته ضد ذاته ، معانيا من فقدان السيطرة الناشئة عن تنبه الأعصاب » . . على أنه سرعان ما يحس بالندم يأكل قلبه لا لأنه قد انزلق الى قرار الهرب أو لأنه انساق فى تيار اللحظة العابرة دون أن يوجه الدفة وجهة أخرى ، بل هو يحس بالندم « على ما بدر منه من قلق واضطراب » . ونحن اذن بازاء بطل تراجيدى حديث لا يستقر داخله انقسام الشخصية ، ولم يبذر القدر داخله جرثومة الانهيار والسقوط منذ ولد . . وانما تناوبت السطو على جوهره المضىء عتمة الخارج وظلمة الداخل جميعا ، فاستنبتت البذرة الجهنمية نفسها من هول هذا المناخ الأسود المزدوج . وعلى هذا النحو ترك الفنان أمامها الباب مفتوحا لأحد احتمالين : أن تنمو وتزدهر وتقضى على البطل ، أو أن يشتبك معها البطل فى معركة دامية عنيفة ، فيقضى عليها وينتصر . وهو بذلك لا يتحول الى بطل ملحمى لأنه لم يناضل قوى خارجة عن ذاته فحسب، ولا يتحول أيضاً الى بطل تراجيدى كلاسيكى لأنه لم يناضل ذاته وحدها . وانما هو يتطور بطلا تراجيديا معاصرا لأحداث أمتنا وعالمنا ، يناضل داخله وخارجه معا ، وبغير انفصال « شىء ما يحترق بصدره يذوب كشمعة موقدة فى معبد مغلق ، وظلمة المساء لا تنسكب فى الغرفة وحدها ، بل فى رئتيه أيضاً ، والأطياف البعيدة تقترب كأن دنياه القديمة تحيط به ويعيش فيها » .

بطلنا اذن ، هو الإنسان « المطارد » من داخله وخارجه . ولقد وفق الفنان ـ رغم الاغراءات المتزايدة على طول الرواية ـ فى تجنب أسلوب القصة البوليسية الذى يشبع الحاجة الى المطاردة الخارجية ، وفى تجنب أسلوب القصة النفسية الذى يلبى حاسة المطاردة الداخلية . نجا حنا مينه ـ كما نجا نجيب محفوظ من قبل فى « اللص والكلاب » و « الطريق » ـ من الانزلاق الى ساحة الجذب البوليسى والتشويق

النفسى ، لأنه آثر صيغة أخرى للجدل الذى يجسد هذه المطاردة العنيفة المزدوجة - من الداخل والخارج - وهى صيغة الخطوط المتوازية التى قد تتقاطع أحيانا فى نقطة ولكنها تعود إلى التوازى المحكم مرة أخرى .. فالماضى يتسرب فى تضاعيف الحاضر كخطين متوازيين يتطابقان أحيانا كلما اقتربا من بعضهما البعض ، ثم يعودان إلى الانفصال مرة أخرى . ولقد استخدم الفنان لتحقيق ذلك أداة الفلاش باك . فالخيوط المتواصلة تنقطع - أو تنعقد - عند نقطة ثم تستأنف المسير من جديد ، حتى أن الرواية من هذه الزاوية تكاد تصبح من القصص النهرية المعروفة فى الأدب العالمى . لولا أن النقاد يستهدفون بتسمية القصة النهرية أجيالا متعاقبة على مدى التاريخ ، بينما نحاول نحن هنا أن نحل فكرة « الموقف » محل فكرة « الأجيال » . . ومع هذا تبقى القصة « نهرية » فى بنائها الفنى المتدفق طوليا مهما اعترضت المسيرة من المنبع إلى المصب مجموعة صغيرة من الجداول الفرعية أو الأخاديد الثانوية ، فليست هذه الجداول وتلك الأخاديد إلا واحدة من وسائل الفنان فى توسيع مجرى النهر الروائى المنساب.

ولقد اختص « الماضى » فى حياة فياض بداخله ، أما « الحاضر » فقد اختص بخارجه ، وهذان هما الخطان المتوازيان ، اللذان يحددان شاطىء النهر ، أو الشخصية الرئيسية فى الرواية . أما ماضيه — أو داخله — فيمكن الالمام به وأن تتأثر بين الصفحات ، بين الوعى واللاوعى ، فالحق أن الكاتب لم يغفل هذا الماضى - أو هذا الداخل - من السطر الأول إلى السطر الأخير . كان يلقى بحصاة صغيرة فى النهر ، قد تكون حادثة تافهة أو جملة عابرة ، فتدور الدوامة وتتسع وتقلب ذرات المياه من أسفل إلى أعلى وبالعكس . . حتى تتكون لدينا فى النهاية مجموعة الدوائر التى تصوغ الحياة الداخلية للبطل ، أو ماضيه المتصل حتما بحاضره ، أى داخله المرتبط أعمق الارتباط بخارجه دون أن يكون أحدهما سببا لوجود الآخر ، فالعلاقة بينهما ليست علاقة العلة بالمعلول . وإنما هى علاقة جدلية أكثر تركيبا من أن تمنح الألوية لعنصر ما على العنصر الآخر ، وأكثر تعقيدا من أن تبسط المسائل تبسيطاً ميكانيكيا بالفعل ورد الفعل أو الصوت وصداه . هكذا نستطيع أن نجمع الشتات المبعثر هنا وهناك ، من كلمات الأب والأم ، من حوادث الطفولة

والصبا ، فى الشارع والمدرسة ، ومغائر الجبل والكهوف غير المنظورة . . كان الاب بحاراً مجنونا بالخمر والنساء ، ولقد وافق الام على أن الطفل لايشبهه ولكنه لايختلف عنه فى الجنون « هذا الولد سيجن . . سيجن بشىء ما .. هذا الولدخاسر لايهتم بغير الكتب » . . كان فياض فى طفولته هزيلا خجولا مثل البنات، ومثلهن أيضا كان يقضى معظم الوقت فى البيت . وفى المدرسة أحبه الجميع ، كانوا يرون عقله أكبر من عمره ، ولكن جيبه كان يفضح أصله الفقير . أرادت إحدى المعلمات أن تدفع عنه اشتراك رحلة ذات مرة فرفض ، قالت عنه « سيكون ناجحا إذا أكمل الدراسة » ولم يكملها . وحمل صليبه مبكراً ، ذهب ليعمل فى هذه السن الصغيرة ، ولكن الكتب لم تفارقه لحظة واحده . وكانت اخطر اللحظات على الأطلاق هى تلك التى تعرف فيها على الوجه الأخر لإبن حيهم خليل . كان يوما هائلا فى حياته عندما عرف بالمغارات المظلمة فى جوف الجبل لاتضيئها سوى الشموع التى يمسك بها خليل ورفاقه ليقرأوا أشياء غريبة فى كراريس ممنوعه . قيل عن خليل حينذاك أنه مجنون ، وقيل عنه أنه عبقرى ، وفى جميع الأحوال قيل عنه أنه ضد الحكومة وضد الفرنسيين . وقد أصبح خليل بطلا فى عيون الصغار والكبار منذ أخذوه وجلدوه وسجنوه ، وبعد أن كان الناس يفسرون ما يحدث له على ضوء ارتباطه بالسنديكات — أى النقابات — أصبح هناك اتهام جديد يدعى الاشتراكية . ويوم نطق خليل بكلمة « البروليتاريا » عده اصدقاؤه فيلسوفا . ولم يفهم فياض وقتئذ أشياء كثيرة من قراءاته وسلوك الرفاق ، ولكنه حين أخذ يتردد على المغائر مبهورا وراح يركز التفكير فى شروح الكراريس الممنوعة وذهب مع البوليس ليلا إلى السجن ونهاراً إلى المحكمة ، قال لأمه « الحياة ظالمه يا أمى » فسألته « ولكن ماذا نفعل ؟ هل نستطيع أن نزيل الظلم ؟ » فأجاب « نعم ، إذا حارب الناس الظلم أزالوه » . وسوف يظل هذا الحوار طيلة الرواية بمثابة النغمة الأسيانه التى تتخلل الأحداث فى صور أخرى أكثر تركيبا . فلنذكره دائما وإن نطقت به شخصيات جديده .

وفى الماضى — أو الطفولة والصبا — لم يكن فياض مبهوراً فحسب بذلك الجانب الغريب فى حياة خليل وأم بشير التى زجت بنفسها فى اضراب عمال الريجى وحملت فوق صدرها شارة حمراء . وإنما بهرت فياض فى ذلك الوقت — على عكس

ما توقع أبوه — هذه الأسرار الفاتنة التى يتبادلها الفتيان والفتيات والتى طرد بسببها أحد زملائه فى المدرسة ، وقالت له المعلمة فى وقتها أنه لن يفهم الآن ماحدث، فليست هذه الأشياء للصغار . وحين كبر قليلا وبدأ يفهم كالكبار ترك باقة ورد للمعلمة ، فاستدعته فى نهاية الحصة وراحت تقبله وتدلك رأسه فشم فى حضنها رائحة مثيرة أرهقته كثيرا فيما بعد . وعندما جرؤت إحدى النساء المشبوهات فى الحى على زيارته فى السجن ومده بالطعام ، خرج من الزنزانة يوم الافراج إلى بيتها مباشرة ، ولما أبدى أبوه الرغبة فى زيارتها منعته قائلة «الابن لا الأب». كبر الفتى إذن ، صار معلما ، وكبرت ضجته فى الحى ، نظرت إليه الفتيات برهبة فى بادىء الأمر ، وتحولت الرهبة إلى إعجاب ، وتحول الاعجاب إلى حب «وأجمل الفتيات ، أكثرهن صدا ، منحته شفتيها ذات ليلة» .

ولكن السجن والتعليم والمرأة لم تكن كل شىء فى حياة هذا النجم اللامع فى سماء الحى ، وإنما كانت هناك إحدى الصحف قد نشرت صورته واسمه فوق كلام منشور . ولم تفهم الام ، وقال سالم أن ابنه يشتغل بالسياسة ، وأن الصحف لا تنشر إلا صور الذين يشتغلون بالسياسة «هذه نتيجة الكتب .. صدق منامى ، ابنك جن بالسياسة ، كنت أعرف أنه سيجن» ولكن بنت الجيران قالت شيئا آخر ، قالت أن فياض كتب «قصة» ولم تفهم نزهة ولم يفهم سالم ماذا تعنى ، ولكنهما يفهمان أمرا واحداً هو أن ابنهما يكتب فى الصحف ، وسوف يصبح من مشاهير القوم ، سيكون شيئا كما قالت المعلمة . ولابد أنها الآن تقرأ ما يكتب، ولا بد أنها تضحك لصدق نبوءتها من أعماق القلب .

ذلك هو العالم الداخلى لفياض ، نثره الكاتب بمهارة فائقة ما بين البداية والنهاية فى مواقف متفرقة تبدو للوهلة الأولى وكأنها «بعثرة» ولكنها فى واقع الأمر بعثرة مقصوده . فالتوازى بين الداخل والخارج ليس معادلة رياضية وإنما هو «تكوين» فنى موصول . إن ما قمت به حتى الآن هو تحديد الخطوط العامة لهذا التكوين بإيجازها وتركيزها ، أى بجمعها فى بوتقة واحدة بعد أن كانت نثرات تتخلل السياق الروائى كجزء منه لا ينفصل . أقول ذلك حتى لا نتخيل لدقيقة واحدة أن

هذا العالم الدخلى مرآة باطنيةعاكسة ، وإنما هومدغوم فى العالم الخارجى بصورة لاتسمح بعزلة أحدهما عن الآخر ، إلا من قبيل المجاز وبهدف التحليل النقدى . إن لكل موقف داخلى معادل موضوعى خارجه ، بحيث لايمكن حصار اللحظة الداخلية بمفردها ولا ترتيبها بعدئذ مع بقية شقيقاتها فىمنظومة تسمى « الداخل » وإنما ترتبط اللحظة الداخلية باللحظة الخارجية إرتباطا يتسق مع المجرى العام لحياة الشخصية وقدرها . كلاهما تشف عن الأخرى وتوحى بها ، ولا أقول تؤدى إليها . وحين يعمد الناقد إلى اقتناص اللحظة الداخلية من مكمنها الزائغ بين اللحظات الخارجية ، فإنما هو يقوم فى الحقيقة بعملية تصنيف ذهنى صرف لا علاقة له بتكامل العملية الخالقة للابداع الفنى . إن حنا مينه لايجرى تحقيقا مع الذاكرة ولا هو يستدرج الماضى إلى المخيله ، بمعنى اوضح هو لايصب عمله الأدبى فىقالب « الذكريات » ولا يستخدم ضمير المتكلم . وإنما هو يبنى خلايا الدم الجارى فى عروق الشخصية فى نفس الوقت الذى ينسج خلاله الشرايين والأوردة والاوعية التى يتدفق فيها الدم عبر الدورة اللازمة بين القلب وبقية أنحاء الجسم . ونبضة القلب هى « الموقف الحى » المعبر عن تلازم الدم والشريان مادامت هناك حياة . هكذا يصبح الخروج على المألوف فى حياة فياض مقترنا بالخروج على المألوف فى حياة خليل ، وهكذا تصبح باقة الورد الأولى التى اهداها المعلمةمقترنة بالنافذة التى واجهته فى مخبئه واطلت منها دينيز . وهكذا يصبح الأب والأم فى حالة اقتران دائم بأبى خليل وأم خليل . وهاهى ذى أم بشير — لاذكراها — تلازمه فى الضوء والظل ، لاتزال على عهدها باضراب الريجى والشارة الحمراء . . إلى غير ذلك من مزدوجات تتوحد فى كل خطوة لفياض على طريق الآلام .

فإذا عدنا إلى « عالمه الداخلى » ايقنا أنه التكوين الأصيل للبرجوازى الصغير وهو يحبو من حافة الانبهار بالغرائب — أو المغائر والكراسات الممنوعة — والدهشةلهذا العامل الفقير خليل الذى يدخل السجن ويخرج منه وكأن شيئا لم يكن ، بل هو يزداد معرفة بكلمات لايعرفها فياض « المتعلم » ، بل هو يحولهذه الكلمات إلى افعال تسوقه إلى العذاب الدائم . والانبهار وحده لايصنع شيئا ، ربما يقوده إلى « تعلم » نوع مختلف من الثقافة لم تزوده به المدرسة ، ولكن وضعةالاقتصادى الممزق هو الذى يملى عليه سلوكا يتفق مع ما يقرأ . . مهما بدا هذا السلوك غريبا على والديه عجيبا عند الفتيات مثيراً للسلطات أن تجره إلى ساحات التحقيق

والتعذيب والحرمان الطويل . هو فى ذلك يلتقى مع خليل ويختلف عنه ، يلتقى معه على الدرب المحفوف بالمخاطر ، يلتقى معه فى الخروج على المألوف . ولكن نقطة اللقاء تختلف عن نقطة البداية والبداية تؤدى فى المدى البعيد إلى نهاية تنسجم معها . ومهما تعددت نقط اللقاء بين فياض وخليل — لأن طريقهم واحد — فإن نقطة النهاية تختلف بينهما باختلاف نقطة البداية . لم تكن الدهشة ولا الانبهار ولا الثقافة هى بداية خليل على طريق العذاب ، وإنما كانت طبيعته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كعامل، هى نقطة البداية من النضال النقابى إلى النضال الإشتراكى الثورى . بينما كانت طبيعة المثقف البرجوازى الصغير هى نقطة البداية فى حياة فياض . لذلك كان التماسك والاتساق فى حياة خليل ونضاله ، ولذلك أيضاً كان القلق والتردد العنيف فى حياة فياض ونضاله . إن همزة الوصل بين المناضل ونضاله هى المعاناة الشخصية فى الدرجة الاولى ، ولقد كانت معاناة خليل تجسيدا لآلام طبقة بأكملها فهو لم « يكتسب » وضعه الطبقى أو النضالى ، وإنما هو « وعاه » فحسب . والثقافة بالنسبة اليه عنصر مهم وضرورى ، ولكن إنتماءه الإقتصادى والإجتماعى هو العامل الحاسم . أما « فياض » فوضعه الطبقى عرضة لمختلف الاحتمالات ، قد يريد لنفسه وقد تساعده الظروف لأن يكون برجوازيا « عصاميا » ، وقد يتحول — بفكره — إلى مستقبل طبقة أخرى لا ينتمى إليها . والثقافة لذلك بالنسبة إليه تقوم بدور جوهرى ، هكذا اختار الفنان لبطله كافة المقومات التى تبرز دلالته الروائية ، فوصل به إلى أقصى سمات المثقف وهو أن يكون كاتبا .. كما اختار للشخصية الأخرى كافة المقومات التى تبرز دلالته الروائية فوصل به إلى « حضيض » الطبقة العاملة .

ولم تكن محض مصادفة أن يتوجه فياض فور وصوله إلى بيت خليل ، لأن « المواجهة » الحية الحاضرة بينهما هى صلب البناء الروائى . . لم يكن خليل ضميراً ثاوياً فى أعماق فياض يتربص به فى كل خطوة ، وإنما كان رمزا للمقابل — ولا أقول البديل — الأكثر اتساقا وتماسكا فى ثوريته . كان خليل لذلك بطلا بين بقية الأبطال ، ولكن فياض كان بطلا تراجيديا لم تولد معه بذرة السقوط ، بل وقد لا يسقط على الإطلاق . . وإنما تم استنبات هذه البذرة من داخله وخارجه معاً ، فهو يناضل على جبهتين متلازمتين ، يناضل الماضى من خلال الحاضر ، والحاضر من خلال الماضى ، والانتصار هو أرجح الاحتمالات . ولكنه ليس انتصاراً ملحمياً

كما قلت فهو لاينازل القوى الخارجية وحدها ، هو لاينازل غيره فحسب ، بل هو ينازل نفسه والآخرون فى وقت واحد . لذلك كان بطلا تراجيديا بحق تثخنه جراح الطريق وتدمى أيامه عذابات الليالى السود ، ولكنه بطل تراجيدى معاصر يندغم قلقه بقلق العصر وينساب تردده فى آهات عالمنا الحزين .

لم يكن قرار الهرب فى حياة فياض إلا قرار القلق والتردد لإقرار النضال . ولو أن فياض كان مقتنعاً تماما بقرار الهرب لما كتب حنا مينه هذه الرواية أو لكتبها على نحو شديد الاختلاف . فالرواية فى صيغتها الحالية هى رواية المواجهة الدائمة بين فياض وخليل ، ولذلك فهى تبدأ من قبل صفحتها الأولى ولا تنتهى بالصفحة الأخيرة . وانما تظل المواجهة بين فياض وخليل رمزا لمواجهة أشمل من النماذج الفردية ، هى المواجهة بين المثقف البرجوازى الصغير والعامل فى طريق النضال من أجل الاشتراكية . وهى المواجهة التى تبدأ من قبل أن يقرر فياض الهرب ، وتبقى من بعد أن يقرر العودة . وهى أخيرا المواجهة التى تظللها غمامة هذا السؤال «الى متى يستمر الظلم ويدوم العذاب» ، تردده معظم شخصيات الرواية ويعلو صداه عند زواياها القائمة والحادة والمنفرجة ، جميعاً .

هذه المواجهة هى المادة الخام التى يصوغ منها الفنان العالم الخارجى لفياض منذ أن هبط فجأة على بيت خليل يطلب التخفى عن عيون الأمن اللبنانى إلى أن ألحت عليه فكرة «العمل» البعيد عن الشبهات فأخذه خليل من يده إلى من ألحقه عاملا فى مطعم على الجبل إلى أن كاد سره ينفضح فعاد أدراجه إلى بيت خليل . وهناك لم يمكث طويلا فقد أعد له أصدقاؤه مكانا آخر للاختباء هو بيت جوزيف ، ولكنه سرعان مايدرك استحالة الوضع ويعود إلى «العمل» كبناء فى عمارة ، وقبل أن ينكشف أمره يأوى إلى معمل متواضع لصنع المسامير به آلة واحدة وغرفة للمبيت . غير أن «العيون» تقتفى أثره من مكان إلى آخر حتى قاربت الامساك به بين جدران المعمل الغريب ، لولا أنه كان قد غادره فى الوقت المناسب . وبعد عام كامل يطل علينا وجه فياض بين المقابر حيث عثرت عليه العيون مصادفة واكتشفت أنه «قائد» العمل السرى الذى فاحت رائحته فى الآونة الأخيرة إذ صدرت مئات المنشورات تندد بالرجعية وتطالب باسقاطها والعمل

لإقامة الإشتراكية . وتظهر صورة « فياض » فى الصحف ، بين عظام الموتى والمطبعة السرية والمنشورات الثورية . . ويهتف خليل من الأعماق « هذا هو ابنى الحبيب الذى به سررت » محاكيا الروح القدس على أثر عماد المسيح أى ولادته من جديد. ويدخل فياض السجن ويخرج ليختفى قليلا ثم يعود إلى وطنه ليستأنف النضال مرة أخرى على نحو مختلف .

هذا هو الإطار العام للمواجهة ، فلندخل إلى رحاب التفاصيل قليلا . كان التعليق الأول لخليل فور رؤيته لفياض توجزه بين الحين والحين هذه العبارة « كان يجب ألا تفعل هذا » أو تلك العبارة « كان عليك أن تصمد أكثر » . ويحاول فياض أن يزيح عن صدره عبء البطالة فى المنفى فيكتب ، ولكن الصحيفة التى يرسل لها عن طريق خليل كتاباته تعترض حماسه وتحذف الانفعال فيجن ويرتاب فى قيمة الكتابة ذاتها « ليس للقلم خطر فى مجتمع لا يقرأ إلا قليلا ، ولكن للقلم ضجة » بل هذه الحرية التى يفخر بها لبنان موضع شك كبير ، لأن الحرية اللبنانية لا تشمل فياض ولا حق اللجوء . « أنت مطارد ، هنا وهناك وفى كل مكان مطارد. ستكونون ملعونين من جميع الأمم لأجلى » محاكيا المسيح وهو يخاطب تلاميذه قبل خروجهم على المألوف وسيرهم على الدرب المجهول ، والمسيح الجديد عند فياض هو الثورة ، والصليب الجديد هو النضال الثورى « اسمك فى اللائحة وأنت مطارد .. قل ما شئت ، يبقى الأمر واحداً : أنت مطارد .. اللوائح لا تتبدل لأمثالك، يضاف إليها ولا يشطب منها ، إسمك لن يشطب ، وحتى لو كنت تنام وتنظر فى السقف لن يشطب ، واللوائح تنام ، ولكنها تستيقظ أحيانا . . تستخرج من الادراج للتهوية ، للتلميع.. وحظك ـ العن حظك ـ جاء بك فى وقت تلميع اللوائح ، وعلى اسمك أشير بالقلم الأحمر » . خليل يصارح نفسه رغم كل شىء بأن فياض تعجل النجاة بالنفس فهرب ، وفياض يقرأ ذلك على ملامح وجهه فيتعذب . يعلم أن خليل أعجب بكتاباته ويعلم أكثر أنه ـ لابد ـ وقد تساءل : هل يكتب ما هو مستعد للتضحية فى سبيله ، أم أن الكتابة لا تكلفه شيئا الآن . ولم يحبس خليل همسات نفسه بين الضلوع فأعلنها لفياض « تريد الصراحة ؟ أنت فعلت ذلك خوفا من السجن ، ولكنه لا يقفل نهائيا باب الرحمة فى وجهه فكل شىء يتوقف على الصمود ، حتى بعد السجن، فكم دخله وخرج منه الكثيرون ولكنهم سقطوا بعد ذلك لأنهم كانوا يفتقرون إلى

روح المثابرة » ينقصهم الصمود أمام المصاعب الصغيرة أحياناً . . التجربة هى المحك ، فقبل التجربة جميع الناس مناضلون ، وربما أبطال » . . كم يقاسى فياض من وخزات خليل المؤلمة ، وهاهو ذا يشعر حتى النخاع أن «الغربة أقسى من السجن» ولكن خليل لا يدع الفرصة تفوته ، فاذا كان فياض ضيق الصدر بمخبئه فليعلم أن هذا البيت ، على ضيقه ، أكثر اتساعا من تلك « البيوت » التى عاش فيها أمثاله سنوات ، ولا يزالون « تذكر هذا ... تذكره فقد يفيدك » .

ولم تكن المواجهة بين فياض وخليل مجرد كلمات يتبادلانها فى السر والعلن ، وإنما كانت سلوكا عمليا فوق أرض الواقع وما تزخر به من أشواك وصلبان . حين وصل فياض إلى بيروت كان خليل وزملاؤه يحضرون لإضراب عمال الهاتف . كان خليل لايزال المناضل النقابى القديم جنبا إلى جنب مع نضاله السرى . وبخبرته المزدوجة كان يدرى بالعيون التى تتلصص عليه بالنظار مهما ارتدى أصحابها الألوان الزرقاء « مؤسف . عامل وعدو . . فقراء ضد الفقراء ، وعمال ضد العمال . . مضللون ؟ نعم ، ولكن بعضهم يعمل عن عمد . . وهذا لا يزال حيا بيننا » . . هذه المواجهة العملية هى التى ألقت بفياض فى جحيم « العمل » فى مطعم الجبل وفى ورشة البناء وفى معمل المسامير . ولكن المواجهة العملية بين فياض وخليل ـ كالكلمات المتبادلة بينهما ـ لا تثمر سوى هذه الآلام الهائلة التى تمزق صدر فياض وتتمدد بين أحشائه كنار لا تنطفىء ؛ إذ كان العمل فى حياة خليل غاية بينما كان فى حياة فياض وسيلة . ولقد أثمرت هذه المواجهة صورة واقعية حقيقية لبيروت ، الصورة التى تبرر الثورة وتهون التضحية فى سبيلها . مطعم الجبل كان صورة مصغرة لبيروت ، فى الطابق العلوى تجارة الرقيق الأبيض ، وفى الطابق السفلى الموائد الخضراء ، وهناك سلم بين الطابقين وواجهة أمامية تقدم الأطباق السياحية المشهورة . . هذا المطعم ـ كبيروت ، كالمجتمع البرجوازى فى أى مكان ـ سوق تحكمها مجموعة من القوانين ، ومن تسول له نفسه الشذوذ عنها يلقى مصرعه من فوق الروشة ـ صخرة الانتحار فى بيروت ـ أو برصاصة تقيد دوما ضد مجهول . ولقد عثر فياض فى جهنم اللبنانية على ملائكة من الرفاق ، ولكن هيهات . إن حنا مينه فى هذه المشاهد التى صادفها فياض فى المطعم والورشة وخارجهما فى الشوارع والأسواق والفاترينات قدم صورة فذة لبيروت لم يكتب مثلها من قبل ، وعظمتها أنها لا تقتصر فى دلالتها

على المجتمع اللبنانى وحده ، وإنما تتجاوزه بالإشارة إلى الحضارة الرأسمالية بأكلها .

كان فياض خلال فترات اختبائه المتقطعة يرسل بمقالاته ذات التوقيع المستعار إلى الصحف ، لعل رفاقه ـ هناك ! ـ يشعرون أنه معهم ، بقلبه وفكره وروحه معهم ، فنى هذا الشعور عزاء بأنه « مفيد » على نحو من الانحاء ، بأنه « يساهم » فى القضية بصورة من الصور « فى هذا تبرير لحياته ، وفيه طاقة جديدة على مواجهة الصعاب » . . ورغم ذلك فكثيرا ما أحس بعذاب الصمت المحيط به ، وعذاب الضجيج على السواء ، ولقد مل الصمت ومل الضجيج . ومن جديد تعود صورة الذى يجرى هناك تلح على كيانه بعنف ، صورة المطاردة التى اقتحمت أحلامه من اليوم الأول ، صورة اللوائح التى يضاف اليها ولا يشطب منها ، صورة العذاب حين يجر كل ليلة إلى التحقيق « وفى كل ليلة أجلد بالسياط ، وحين يغمى على يسكب الماء البارد على جسدى . ينقعونه جيدا ، كالجلد قبل وضعه على السندان ، ينقعونه ، ويضربونه حتى يتمزق ، ويخرج اللحم مع السياط ، ويتناثر على الجدران ، فيحملوننى فى بطانية ويلقوننى فى الزنزانة . . يدى ليست يدى ، ورجلى ليست رجلى . أصبح كتلة من لحم مقرح ، مدمى ، أزرق ، مشوه ، لا أحد يعرفنى ، ولا أكاد أعرف نفسى ، فوهة مكان الفم ، وثقبان مكان العينين ، ووجه مبعج ، والالام متقيحة على الصدر والظهر ، ورضوض وكدمات فى كل ناحية . ومن جديد ، بعد يوم أو يومين ، بعد أسبوع أجر إلى التحقيق ، وتتجدد عملية التعذيب ، ويتجدد الألم والتشويه ، ثم يغمى على ، ويسكب الماء على جسدى ، وأحمل فى بطانية إلى الزنزانة » .. هذه الصور المتلاحقة مما كان فياض ورفاقه يعيشون تحت وطأته ، ومما هرب منه فياض الآن ولا يزال رفاقه يعانونه ، هذه الصور هى سلاح ذو حدين على خط المواجهة بين فياض وخليل ، إنها « تبرير » للهرب عند فياض وهى « تفسير » لهذا الهرب عند خليل ، وما أبعد التبرير عن التفسير ، وياالهول العذاب وبشاعة السهاد الذى أرق فياض ولياليه حتى بات يقول « السجن أفضل من الغربة » . ولم تكن دينيز ، فتاة النافذة المقابلة لمخبئه فى بيت خليل ، إلا حلما يكابد مشقة التحقيق ، حلما يجسم المسافة الهائلة بين الهرب والمواجهة ، إنها ـ بالضبط ـ الوجه الآخر لعذاب السجن « هناك ! » ، وليست مطلقا إحدى قصص الحب التقليدية بين الفارس

والعاشقة الرومانسية . وإنما هى صورة تضاف إلى صور الحرمان المتلاحقة وتلعب دورها على طول خط المواجهة بين فياض وخليل . إن فياض وهو هارب لا يستطيع أن يهرب ، فما هو محروم من خفقة القلب ودفء الجسد و « حين يكون الطقس غائما يسيل غيم رقيق فى صدره . نهر الحزن يتفجر من مكان فيه » . وأدرك فياض إدراكا متزايدا ، وهو ينتقل من مخبأ إلى آخر ومن تعاسة إلى أخرى « أنه ليس من السهل أن يتخلص من لعنة الوضع الذى هو فيه ، ما دام لا يتخلص من الوضع ذاته » فلابد أن ينهض بمسئولية ، وإلا فالعودة إلى الوطن هى الطريق . حتى فى الكوابيس تعنف الاجراس فى دقاتها المتوالية : إرحل ، ارحل ، إرحل ، والشبح الخرافى يزين له الحياة الرغدة بالمكتب الأنيق والمرأة الفاخرة ، كما جرب الشيطان مع المسيح وعرض عليه أمجاد العالم كلها إن خر وسجد له . ولكن المسيح انتصر ، وفياض يتعذب ، فياض ينتظر شيئا كالمعجزة . ولقد كان الجميع يتوقعون المعجزة بشكل أو بآخر ، حتى خليل وقد آمن بأن الغول سيسقط حتما ، تساءل « ولكن متى يأتى ذلك اليوم ؟ متى ينتهى الظلم » . وهى النغمة الأسيانه التى تتخلل الرواية كلها منذ قالتها أم فياض ، وقالها أبو خليل من بعدها بزمن طويل « كل يوم نقول وصلنا ويمضى اليوم فنقول هذا الأسبوع وهذا الشهر وهذا العام .. العمر ، كما ترى ، انقضى وهو - يقصد خليل - يتعذب ، فمتى يصير ما يقول » . وفياض نفسه يحار من أمره ومن أمر الناس أجمعين ، فالمظلومون لا يتحركون والظلم لا يتزحزح « فهل علينا أن نصيح مائة سنة أخرى حتى نزيل الوقر من اذان الناس ؟ » . وأم بشير التى شاركت فى إضراب الريجى قديما ظنت أن العالم سيتغير بعد الاضراب وأن الخير سوف يجىء ، وها هى منذ عشرين عاما تسأل « متى يأتى ؟ » ومنذ عشرين عاما لا تجد الجواب ، ولكن هذا لا يمنعها من تكرار السؤال وترديده « إلى متى يتعذب الناس ولا يأتى ذلك اليوم الذى يتحدثون عنه ؟ » . حتى هناء زوجة جوزيف تخلت عن بلادتها لحظة وتساءلت كيف لا تصير الدنيا كما يريد زوجها والآخرون .

هذه النغمة الاسيانه أو اللوعة التى توسد ضلوع الجميع هى الرؤية الفنية المتاخمة لأسوار المواجهة بين فياض وخليل ، هذه الرؤية العاطفة على موقف كل منهما .. فرحلة العذاب من الطول بحيث تبرر لفياض قرار القلق والتردد ، قرار الهرب ،

وتبرر فى نفس الوقت لخليل إصراره العنيد وثباته وصلابته . والكاتب لذلك يعقد بينهما الصلح قرب خاتمة الرواية ، بين فياض وخليل ، بين داخل فياض وخارجه ، بين ماضيه وحاضره .. فيغيب عنا وجه فياض عاما كاملا نطالع صورته فى النهاية بين المقابر وقد عرف طريقه إلى العمل السرى بالمطبعة والمنشور والاجتماعات . ولا يغيب عنا وجه خليل وقد غاضت منه ومن وجوه أطفاله وزوجته وأبوه ماء الحياة وهددتهم المجلة على أثر فشل الإضراب وتسريح خليل . وتلك هى الخاتمة التى يصطلح عندها فياض وخليل ، بغياب الأول فى غياهب السجن ، وعذاب الآخر على عتبات الموت . وبعد ستة شهور يخرج فياض من السجن ويختفى قليلا من الوقت ، ثم يعود إلى أرض الوطن . وهكذا تتم الدورة باستئناف الحكم فى قرار الهرب ، قرار القلق والتردد ، فيحل مكانه قرار المواجهة الجديدة ، لا بينه وبين خليل ، وإنما بينه وبين أعداء الثورة ، أعداء خليل ، وأعداء كل البشر . لقد تمت الدورة واتسق بنيان فياض ، تلاءم داخله مع خارجه ، وماضيه مع حاضره ، وهاهو ذا يعود بطلا تراجيديا حقا ، ولكنه البطل المنتصر على قوى التردد والقلق . إنه يعود واحداً من أولئك المجانين الذين ساروا فى طرق غير مألوفة فأمسوا ضحايا للطرق التى سارت مألوفة ، وصار الناس يسلكونها دون تماثيل للذين فتحوها . أنت يا فياض — هكذا قال لنفسه - لا تفتح طريقا ، ولكنك تسير فى طريق وعره ، أنت حجر ككل الحجارة التى رفضها البناؤون وصارت رؤوس زوايا ، محققا نبوءة التوراة عن المسيح : فالحجر الذى رفضه البناءون صار رأس الزاوية ، وإذ تستشعر الألم — هكذا استطرد فى الحديث مع النفس - تذكر إنك واحد من ملايين ، يتألمون مثلك ومثلك يسيرون فى الطرق الوعرة ليشقوا طرقا جديدة » .

ولقد أراد حنا مينه بهذه الخاتمة أن يثبت فرضا نظريا هو إخفاق « الهرب » كوسيلة نضالية ، وكأن رحلة فياض الدائرية كانت إمتحانا لقراره وتدليلا على بطلان هذا القرار وخذلانا لصاحبه . . على الرغم من أن الهرب إذا كان تعبيرا أصيلا عن أزمة إنتماء المثقف البرجوازى الصغير إلى الثورة ، فانه لا يحتاج إلى هذا الصلح الأخير مع الصلابة والاتساق والتماسك ، فلقد أدى هذا الصلح إلى التنفيس والتعويض والتخفيف ، ولم يؤد قط إلى الراحة العقلية والقناعة الفكرية . إنها خاتمة رومانسية إلى غير حد ، حتى فى صياغتها الجمالية حيث عاش فياض أيامه

الأخيرة قبل العودة فى كوخ منعزل يستمع بالقرب منه إلى ناى حزين ويرى فى مواجهته نافذة جديدة يطل منها وجه جميل ، وأصبح الثلج يأتيه من النافذة ولا يشعر بالبرد ، فالبرد ليس من الثلج - هكذا راح يردد - البرد يا فياض ليس من الثلج « البرد كان من الغربة » والتجربة تمت فى الغربة ، والآن وداعاً للغربة ، وتسلل شبح بين الصخور على الجبل الفاصل بين حدود بلدين عبر طريق خاضها منذ عامين ، ولكن من الجهة المقابلة ، وانحنى يقبل التراب ويخاطب كل من سيلقاهم بعد غياب ، أعداؤه وأصدقاؤه على السواء ، ويهتف والشعور الغامر بالسعادة يملأ صدره « أبداً لن أهرب بعد الآن لن أهرب بعد الآن » . أقول إن هذه الخاتمة الرومانسية شكلا ومحتوى لا تتعارض مع الرؤية الفنية السائدة على الرواية فقط ، وإنما هى تتناقض أيضا مع السياق « الواقعى » الذى اختاره من بين ركام الوعى المختزن بأسباب الانهيار الاقتصادى المفاجىء على أثر انتهاء الحرب الكورية والثراء الفاحش الذى أصاب القلة المتخمة والفقر المدقع الذى أصاب الغالبية المطحونة والرقص غير المنتظم - كالطائر الذبيح - على السلم الإجتماعى الذى أصاب القاعدة العريضة من أبناء البرجوازية الصغيرة . هذا السياق الواقعى لم يختص فحسب بالمناخ العام ، وإنما باختياره حتى للشخصيات ذات الانتماء المشترك مع فياض وخليل ، فمن بينها من لا يقدر على مواصلة الرحلة حتى النهاية ، ومن بينها من يبلغ حماسه الحد الأقصى للقول ثم يهبط فور بلوغه الخطوة الأولى بالفعل ، وهم أولئك الذين يتقدمون بشجاعة لإشعال النار ولكنهم يرفضون أن يكونوا وقودها . هذا السياق الواقعى الذى يختلف به حنا مينه عن نجيب محفوظ وقد صور « البطل الثورى » مرارا تصويرا تجريديا أقرب إلى الرمز منه إلى الشخصية الحية - ربما انعكاسا أمينا لتجربة نجيب محفوظ نفسه وهى تجربة فكرية فى جوهرها - بينما تجربة حنا مينة تجربة واقعية انعكست بروحها المتوهجة على بناء الشخصية وصياغة الأحداث وتكوين المواقف ، فجاءت كلها تنبض حياة وتشع حرارة فلم ينحت تمثالا أجوف للبطولة يحشوه بالشعارات كما يجنح كتاب الواقعية الساذجة باسم الاشتراكية ولم يجرد فكرة ذهنية من لحمها ودمها كما يفعل نجيب محفوظ .. بل صاغ حنا مينه بطله الثورى من مجموع التناقضات الإنسانية المركبة وتشابكات الحياة المعقدة حيث يتجاور السلب مع الإيجاب فى الشخصية الواحدة . باعد الفنان بينه وبين التبسيط والميكانيكية والمعادلات الرياضية ، فكان هذا الصراع وتلك الديناميكية التى

تتقد بها صفحات الرواية بين مد وجزر عنيفين باستثناء المرات القليلة التى جنح فيها الكاتب نحو « التزيد » بالتضخيم والمبالغة فى التشبيه أو فى الحلول المفاجئة التى كان ينفس بها عن ضيق شخصياته . هذا السياق الواقعى قد رصعه الفنان بمختارات ذكية من التراث المسيحى لا علاقة لها بمحاولة روائى كبير مثل كازنزاكس فى مزجه الماركسية بالمسيحية . . فالتزاوج ـ أو التوحيد بمعنى أدق ـ الذى أحدثه حنا مينه بين عبارات الإنجيل ومواقف الشخصيات لم تكن تزاوجا ولا توحيداً لفكرتين ، وإنما كان تبطينا وجدانيا أصيلا للثياب الفنية التى فصلها على الشخصيات بما يتلاءم مع لحظتها النفسية وتكوينها الباطنى وسلوكها العملى . . فلم تكن هذه الاستعارات الإنجيلية نوعا من « التضمين » المعروف فى الأدب العربى والآداب العالمية ، ولم يكن « بوقا » لآراء الكاتب وتعليقاته ، وإنما كانت صياغة جمالية عميقة الأثر وبليغة الدلالة على ما تقوله الشخصية أو الموقف أو الحدث . هذا السياق الواقعى لحاودما يتعارض بلا ريب مع هذه الخاتمة الرومانسية غير المبررة فنيا ولا عقليا . ولا أدرى لماذا أفلتت الخاتمة فى واحدة من أهم أعمال حنا مينه مما يسمى باللمسة الأخيرة التى تمنح العمل الفنى أخطر لحظات حضوره وتمنح المتلقى حصـــيلة تذوقه وآخر انطباعاته .

غير أن حنا مينه استطاع أن يهدى الأدب العربى الحديث أول عمل فنى يسجل أدق خلجات المناضل الثورى من أجل الاشتراكية ، وهو بعد فى أتون العذاب ، وفى خضم الصراع ، فوق خشبة الصليب . ولذلك تعد « الثلج يأتى من النافذة » عملا رائدا لا يرتفع حقا إلى مستوى « الشراع والعاصفة » ولـكنه يستكمل نفس الطريق إلى رواية واقعية جديدة مفتوحة القلب والذراعين للعالم كله . لقد « كتب » حنا مينه قليلا ، ولكنه « أعطى » الـكثير ، وربما كان إقلاله فى الإنتاج هو الوجه الآخر لسخائه فى العطاء . . لا أدرى . . ولـكنى لا أشك فى أن قمة سامقة ارتفعت عاليا فى سماء الأدب العربى الحديث بظهور هاتين الروايتين ، وأن حنا مينه سيظل إلهاما حيا ومعاصرا لأجيال وأجيال ، فقيمته الباقية سوف تتجاوز أبعاد اللحظة التاريخية الموقوتة ، ولن تدفنها أدراج التراث وتصنيفات التاريخ الأدبى الكلاسيكية . . وإنما هى ستخترق حجب الزمان والمكان إلى آماد تطول وآفاق أكثر رحابة وعمقا .

* * *

نستطيع بعد هذه الرحلة فى أجواء العالم الروائى لحنا مينه أن نوجز رؤياه الفنية فى الروايات الثلاث على النحو التالى :

٭ قضية الغربة والإنتماء هى محور البناء الفنى ، ولكن هذه القضية تتطور من اغتراب فارس اغترابا تراجيديا ينهزم فى نهايته بانكساره الداخلى العنيف إلى الاغتراب المؤقت عند كل من الطروسى وفياض وهو الاغتراب المعذب بحضور « الانتماء » على البر عند الأول وفى المنفى عند الآخر .

٭ الخامة الروائية هى الفئات الشعبية الكادحة وحركة صراعها الإجتماعى ، ولكنها تتطور من مستواها السطحى الكاريكاتورى فى « المصابيح الزرق » إلى مستواها الإنسانى الأعمق فى « الشراع والعاصفة » إلى مستواها الفكرى الرامز للمواجهة الحادة بين موقفين فى « الثلج يأتى من النافذة » .

٭ فكرة إنتصار الحياة التى تتخذ رغم الواقعية التقليدية فى الرواية الأولى شكلا تجريديا تبسيطيا بحيث تتحول المقارنة بين مصرع فارس وموت رنده ومظاهرة الجلاء إلى مفارقة ميلودرامية . كما أنها تتخذ فى الرواية الأخيرة رغم واقعيتها الجديدة وجهاً رومانسيا ، ولكنها تتخذ فى الرواية التى بينهما صورة همزة الوصل بين الكون الفنى والعالم الخارجى .

٭ يعمد الكاتب إلى موازاة الزمن الواقعى بالزمن الروائى موازاة تصيب العمل الفنى بأفدح الأضرار . هكذا يتوقف مجرى السياق التعبيرى عنوة فى « المصابيح الزرق » حيث يقضى فارس عاما ونصف فى السجن وعامين فى الحرب ، وتتكرر المشكلة فى « الشراع والعاصفة » حيث يبدأ جزؤها الثانى بعد عامين ونصف ، وفى « الثلج يأتى من النافذة » حيث يقبض على فياض بعد عام من اختبائه ويفرج عنه بعد ستة أشهر ... وهكذا يختلط الزمان الواقعى بالزمن الروائى اختلاطا يشوه النسيج الفنى فى الصميم .

٭ ثمة شخصيات لا ينساها الكاتب كلما كتب ، ولكنه يطورها ، كشخصية عبد القادر فى روايته الأولى التى تتمدد فى شخصية الأستاذ كامل فى الثانية وأخيرا

فياض فى الثالثة . وكذلك شخصية أبى فارس التى ترهص بشخصية الطروسى التى ينهل منها الفنان هى الأخرى فى شخصية أبى فياض .

ه اللغة الروائية التى تمتزج فيها العامية السورية (أحيانا عامية مدينة بعينها) واللغة العربية الفصحى واللغة التركية فى تكوين لغوى منسجم وقادر على امتصاص الوجدان الشعبى برصانة غير مبهرجة ، وفى رؤية شعرية تزدوج فيها الكثافة بالشفافية ، وسيطرة غلابة للحوار على السرد لا كثرثرة ديالوجية وإنما انعكاسا لرؤية ثاقبة لنقائض الوجود .

ه الجو المسيحى غير المفتعل ، والذى يتكامل مع بقية عناصر اللغة الفنية ، سواء فى الاستعارات التى تنطق بها الشخصيات فى موضعها من الرواية لا فى موضعها من الإنجيل ، أو فى الصور والأخيلة التى يبطن بها الوجدان النفسى للشخصية أو فى المواقف التى يخلع عنها ردائها الأسطورى ويضفى عليها معنى جديدا .

وبعد . . فان عالم حنا مينه ورؤياه الجديدة يفردان له فى تاريخ الرواية العربية المعاصرة مكانا ما أعظمه ... وما أخطر مسئوليته أيضا .

مقدمات الجيل الجديد فى الرواية العربية

من الظواهر التى لاتخطئها العين فى أدب هذا الجيل ، التصاقه الحميم بقالب القصة القصيرة ، وابتعاده النسبى عن الفن الروائى . بينما نلاحظ فى الوقت نفسه على الجيل السابق أن الرواية هى الفن الغالب على أدبه . وفى مناقشة بينى وبين نجيب محفوظ فسر لى ذلك بقوله : إننا نعيش فى مجتمع متغير يعادى الاستقرار ، وأن الصحافة ترحب بالمواد التى تتلاءم مع طبيعتها ، والشبان يبدأون دائماً من الأشياء الصغيرة. ولهذه الأسباب جميعها يتجه أبناء الجيل الجديد نحو الأقصوصة .

وبالرغم من أن هذه الأسباب تشكل بالفعل دافعاً أساسياً فى بلورة الاتجاه الواضح من جانب جيلنا نحو القصة القصيرة إلا أنه تبقى بعدئذ بضع تساؤلات هامة . ان الجيل الجديد المماثل لنا فى أوربا وأمريكا تعانى بلاده من التغير الدائم المستمر ، وبالتالى فهو يعانى أعمق ألوان القلق ، ومع هذا يكتب الرواية بأصالة رائعة . بل إن تاريخ الأدب فى العالم يقرر هذه الحقيقة ، وهى أن انعدام الاستقرار فى أحد المجتمعات لايحتم انعدام الرواية فى أدب هذا المجتمع . أكثر من ذلك أن مؤرخى الأدب والنقاد يؤكدون أن القالب الروائى نفســه يعتبر وليداً للثورات القومية البورجوازية فى أوربا . أى أن جذور هذا الفن لم تنبت من أرض مستقرة .

وأضيف أن الرواية فن حديث بالنسبة للأدب العربى . وتطور التراث يفرض أنه إذا كان قد بدأ فى أشكال ساذجة على أيدى الأجيال السابقة ، فإننا كنا نتوقع من الجيل الحالى أن يطور هذه الأشكال ويزيدها نضجاً وعمقا . والمحاولات التى ظهرت خلال الستينات لاتؤكد مطلقا تحول هذا الجيل عن الأقصوصة إلى الرواية ، أو أنه بدأ يولى الرواية عناية مماثلة لعنايته بفن القصة القصيرة . يدلنا على هذا النسبة العددية الضئيلة لما صدر من روايات عن أبناء جيلنا ، وتدلنا هذه النسبة نفسها على ما إذا كان هذا الجيل قد تجاوز الجيل السابق فى المفهوم الروائى ، أى ما إذا كان قد بدأ من حيث انتهى نجيب محفوظ مثلا .

الملاحظة السريعة تقول أن بدايات هذا الجيل لاتنبع من اهتمامات مجتمعية وبيئية محددة المعالم فحسب ، وإنما تنعكس على هذه الاهتمامات آيات الثقافة الأجنبية

التى تتصل بهموم الأدباء الشباب من زوايا مغرقة فى الذاتية ، أى أنها قد تكون بعيدة عن هموم المجتمع العربى كلها . فلست أعتقد أن من يقرأ رواية «حافة الليل» للكاتب المصرى أمين ريان ، أو رواية «السجين» للكاتب العراقى أنيس زكى حسن، يمكنه القول بأن التجربة الأساسية فى أى من الروايتين تنتمى إلى تجربة الشعب العربى فى مصر أو العراق ، وإنما نستطيع أن نلتمس وشائج القربى بين هذه الأعمال والخطوط العريضة فى الفكر والفن الغربيين .

وعندما أقول «الفن» فلست أقصد التكنيك ، لأن تشابه التفاصيل التكنيكية بين الرواية الأجنبية والرواية العربية أمر طبيعى للغاية ، إذ أننا لم نرث تقاليد الشكل الروائى عن الأدب العربى ، وإنما باحتكاكنا بالغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ولهذا لا ضير مطلقا فى أن يستفيد القصاص العربى بصفة دائمة من محاولات زميله فى أوروبا وأمريكا من هذه الزاوية . وإنما قصدت بالسطور السابقة حول العلاقة بين الرواية عند أدبائنا الشباب والفن الغربى أن التجربة الفنية عند بعض أبناء جيلنا تبدو فى بعض الأحيان كما لو كانت معزولة عن الأرض العربية التى تسهم بلا أدنى ريب فى بناء هذه التجربة بكثير من العناصر النفسية والاجتماعية والفكرية .

بالإضافة إلى ذلك ، أرى أن التيارات الفكرية فى الغرب محددة تحديداً حاسما، لأن ظروفها الحضارية الناضجة تسمح بهذا التحديد الحاسم . أما نحن العرب فنجتاز مرحلة شديدة التعقيد ، ويعسر علينا أن نجد تياراتنا الفكرية وقد بلغت درجة عالية من التكامل والوضوح والتحديد . وليس هذا عيباً فى حضارتنا وإنما هى طبيعة المرحلة الشاقة المريرة التى نعيشها ، ولكن العيب أن نتجاهل هذه الطبيعة ، بدلا من محاولة اكتشاف عناصرها وتجاوزها ، وندعى ما ليس لنا فيقال عن كتاباتنا أنها أدب مستورد ، بينما كنا نستطيع التأثر الواعى الجاد بالأدب الأجنبى، هذا التأثر الذى لا يتطلب منا «النقل» بالسهل ، وإنما «التمثل» بالصعب . هذه النقطة ليست واضحة فى أذهان كتابنا من الروائيين الشباب الذين التقوا بالثقافة الغربية — الرواية خاصة — لقاء ألغى من وجداناتهم قضايا المرحلة الحضارية التى يحيونها .

وهذه كلها ، فيما أعتقد ، كلمات عامة بالغة العمومية ، وإن رأيتها أو رآها البعض معى من البديهيات . بينما لو تصفحنا رواية «السجين» لأنيس زكى حسن ، فسوف ننفذ إلى ماوراء الكلمات العامة من دقائق العلاقة بين الأديب العربى وزميله الغربى فى إحدى الصور البعيدة عن اللحظة الحضارية والتجربة الإنسانية التى نعانيها فى هذه المنطقة من العالم . والقراء العرب يعرفون أنيس زكى حسن كمترجم لكتب كولن ولسن ودستويفسكى وكامو وغيرهم . والقلة هى التى تعرفه ككاتب روائى. ويؤسفنى حقاً أننى لم أعثر على روايته الأولى «الأخطبوط» ، على أننى قرأت للمؤلف أكثر من مقال حول «القلق والأدب» بمجلة «العلوم» اللبنانية ، أحسست منها أنه يعيش تجربة محددة الأبعاد ، تنعكس فى جميع أشكاله التعبيرية بنسب متفاوتة .

وقصة «السجين» قريبة الشبه للغاية بالقصص الرمزية القديمة كالتى تروى أن إنسانا ما خرج على قومه ذات يوم بأن شق طريقاً لم يطرقه أحد من قبل ليصل إلى تخوم المدينة ويرى ما وراءها . وكانت حكمة أهل المدينة تقول أن من يشق هذا الطريق لن يعود . وحكموا عليه بالموت لو قدر له أن يعود . ثم عاد بالفعل ليقول لهم أشياء مثيرة ، فقد رأى عالما جديداً يبز مدينتهم فى كل شىء ، ولم يكد ينتهى من حديثه حتى انهالو عليه بالرجم . ومرت سنوات طويلة ، وشعر أهل المدينة بحاجتهم لو أرادوا البقاء ، إلى اكتشاف المجهول والخروج من قوقعتهم التى كانوا يعتبرونها الكون كله ، فهجروا المدينة إلى خارج أسوارها ، وتوقفوا ذاهلين حين رأوا عالماً أرحب وأجمل من عالمهم الصغير ، وأخذوا يترحمون على شهيد جهلهم قائلين : لقد أنقذنا ، فذبحناه ! ويتضح لنا أن كاتب الأسطورة يستهدف أن يفسر لنا جملة أشياء ، فهو يؤكد أن المعنى الحقيقى للحرية ينبثق من صميم الكيان المادى للمجتمع ، ويصر على أن إحساسنا بالحرية ينبع من الحاجة الإجتماعية للفرد ، وينتهى بذلك إلى أن النصر النهائى للحرية مهما وقفت فى طريقها أغلبية المعارضة وقداسة القيم الموروثة والشك والحيرة والقلق مع مولد كل جديد .

رواية أنيس زكى حسن تتخذ لنفسها هذا الشكل الأسطورى فى البحث عن عن أحد وجوه الحقيقة ، الحريه . يقول الكاتب من داخل السجن « . . ولكنه

لن يغادر السجن الآن . ذلك ليس أمرا سهلا . أبدا ، الجبان هه ، هه ، هه ، من الذى يستطيع ؟ عبارة فارغة . لن يغادر الزمن الآن ، وكيف يستطيع أن يغادر الزمن الآن ؟ إنه هو الزمن . لقد تجذر الزمن فى أعماقه وكان هو مجرد مكان يتحرك حول المكان وفى المكان . فهل سيكف عن الحركة ليخرج من الزمن ؟ هذا سخف . سجونه الآن كثيرة ، كثيرة جداً ، سجن حول سجن ، وهنالك فى أعماق تلك السجون كلها ، هنالك حشرة صغيرة ، يكمن فى أعماقها نبى غبى ، نبى عملاق لايستطيع أن يفعل شيئاً . وفى أعماق ذلك النبى الغبى تكمن بلورة ، وهذه البلورة تسمى « الآن » فكيف السبيل إلى تحطيم تلك البلورة ، ؟ (ص ٩) . أراد السجين بعدئذ أن يتخلص من المستوى الحشرى للحياة ، فطرد زوجته نهائياً ، وترك العمل بالمصلحة التى كان موظفا فيها ، وهجر الأماكن التى ارتادها مع الأصدقاء مراراً ، وهام على وجهه فى الأزقة والطرقات متجها إلى الشارع المؤدى إلى الحقيقة ، أو إلى أحد وجوهها : الحرية بالتحديد . ولم يعنه مطلقا أن يشير إليه الناس بأنه مجنون ، وأن يساق إلى قسم الشرطة أو مستشفى المجاذيب ، فهو يتغلب على هذه الصعاب جميعها فى سبيل هدفه الأسمى « لقد اكتشف ذهنه فى قدميه ويديه وأماكن أخرى ، وأراد فقط أن يعيده إلى الإدراك الحقيقى ، إلى المكان الحقيقى . ولم يكن قد اكتشف ذلك طيلة ثلاثين عاما ، وإنما اكتشف ذلك الآن ، هكذا ، فجأة » (ص ١٤) . وهو لم يتخلص من المستوى الحشرى للحياة فقط ، بل أراد أن يرتفع على المستوى البشرى ، فراح يسبق البشرية إلى اليوم الذى تحرق فيه كل مالديها من أوراق وسطور ، وتبدأ الحياة فعلا (ص ٣٦) وأخذ يمزق بكل عنف الصفحات التى خطها وجدانه وعقله وروحه فيما مضى من الأيام . وأحس بعد ذلك أن الظلام يغلف الأشياء كلها بلون من ألوان اللامعنى « ولم يكن هناك أى أثر لخطى الفجر » (ص ٤٣) ، غير أنه تردد فى الوصول إلى لحظة السوبرمان . أحس أن اكتشاف الحقيقة من أجل الحقيقة عبث (١١) لأن الحقيقة لاتظهر إلا حين لايعود صاحبها فى حاجة إليها على الإطلاق (ص ٢٥) ذلك أن الحقيقة تبدأ من حيث ينتهى الإنسان ، « وأنهم ماداموا فى السجن فإنهم لايستطيعون أن يفهموا غير حرية شوهاء لاتمت بأية صلة إلى الحرية الحقيقية » (ص ١٢٦) فقد تخلص السجين تدريجيا من العوائق التى

تحول بينه وبين الحرية باستثناء عائق واحد ، هو بنيانه العضوى ، وجوده . ثم يموت سجين أنيس زكى حسن متأثراً بجراح الطريق .

ولا شك أن الحرية هى القضية الأساسية فى مرحلتنا الحضارية الراهنة ، وأن معالجتها — فى أية صورة من الصور — واجب أساسى على أدباء الجيل . وفى المعالجة بالذات تكمن المشكلة ، بل المشكلات ، التى نصادفها عند أبناء جيلنا الذين التقوا بالثقافة الغربية على نحو خاص . فالأديب الأوروبى أو الأمريكى حين يعالج هذه القضية ، ينظر إليها من خلال تراث عريق فى المستوى الفكرى والسياسى والاجتماعى ، وينظر إليها من خلال لحظة حضارية مختلفة كيفياً عن لحظة حياتنا المعاصرة . وليس معنى ذلك أننا لا نشترك معه فى الكثير من سمات العالم المعاصر ، ولكننا أيضا نختلف عنه فى الكثير . والنظرة الوحيدة الجانب التى تبحث عن نقاط الإلتقاء وتغفل مفارق الاختلاف ، تظن أنها بذلك تقترب بأدبنا من « الإنسانية » و « العالمية » ولكنها نظرة واهمة لا تعطينا إلا أمثال رواية « السجين » هذه . فالكاتب يعتقد أننا انتهينا من مشكلات الحرية على المستويين الإجتماعى والوجودى ، ولم يعد أمامنا سوى شرط واحد لمناقشتها هو التخلص من وجودنا الإجتماعى والفكرى مرة واحدة .

لا أعترض قط على الإحساس العميق بالعبث واللاجدوى — فذلك أمر طبيعى عند المثقف المعاصر فى أى مكان من العالم — على أن نضع هذا الإحساس فى مكانه من الإطار المأساوى الذى يظلل التجربة الإنسانية فى بلادنا . فلا ريب أن هذا الإحساس يموت تماما فى غمرة ذهول المأساة الإجتماعية ، أو فى غمرة الراحة الاجتماعية فى مجتمع متخلف على السواء ، كما يموت فى الاستناد على أحد الجدر الصوفية . والتناقض بين المأساة الإجتماعية والمأساة الوجودية يقبل الحل إذا اعتبرنا المحنة الاجتماعية جزءاً من المحنة المصيرية الشاملة نفسها ، باعتبار أن المجتمع جزء من الوجود . وتتعارض المأساتان تعارضا تاما حاداً فى لحظة الاختيار إذا رفضنا الالتقاء الجزئى بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود . ويتخذ الإنسان

طريقه فور الادراك هكذا : الخلاص العضوى بالانتحار ، او الموت فى أثناء البحث عن الحقيقة ، أو الاغتيال إذا توصل إلى أحد عناصرها « جزء صغير منها » ، أو الموت حزنا على الهزيمة أمام الحقيقة أو فى العثور عليها ، أو التردد قبيل الوصول ، فالعودة .

وإذا كان كامو قد واجه المأساة بالتمرد ، وسارتر بالمسؤولية ، وكافكا باليأس ، فإن أنيس زكى حسن الكاتب العربى يتجاوزهم إلى بعيد فيقول أن مواجهة المأساة تتطلب الحرية ، والحرية تتطلب انعدام الوجود . وليس هدفنا مناقشة القضية الفلسفية من الزاوية التجريدية البحتة ، وإنما كتشافها من زاوية العلاقة بينها وبين مرحلتنا الحضارية من جانب ، وبينها وبين البناء الفنى للرواية من جانب آخر . أما حضارتنا فقد عرف مثقفوها الإحساس العميق بمأساة الوجود ، ولكنهم عرفوا أيضاً مأساة مجتمعهم الذى يئن تحت وطأة الأنظمة العفنة والتخلف الحضارى البالغ العنف والتقاليد العريقة فى معاداة الحريات الضميرية . ومن هنا قد يتخصص الأديب الاوروبى والأمريكى فى مناقشة مأساة الوجود تخصصا حادا . ولكن الأديب العربى إذا ناقش هذه المأساة ، فمن خلال الأزمة المجتمعية التى يحيا فى إطارها .

ومؤلف « السجين » — فى هذه الحدود — لايقف مع حرية الإنسان العربى ، بل ولا الإنسان الأوروبى ، ولا الإنسان بشكل عام . وإنما تستهويه قضية تجريديه تخص السوبرمان القادم بعد مليون سنة ، فلست أجد فى الرواية أية همزات وصل على المستوى الرمزى بين القضية والإنسان الذى يعيش فى أية بقعة على هذا الكوكب . بالرغم من أن صياغة « السجين » فى شكلها الأسطورى كانت تتيح للمؤلف فرصة رائعة لأن يعبر تعبيراً كاملا عن مأساة الحرية فى المنطقة العربية .

لقد اعتمد المؤلف على استخدام المونولوج الداخلى بضمير الغائب ، والتداخل بين البناء الأسطورى والهيكل الواقعى ، وإنعدام الحدث كمحور درامى للمأساة وبروز التجربة الوجودية ككل ، محورا لها ، وبناء الشخصية من الداخل بناء ديناميكيا من خلال تعاظم التجربة التى تخوضها . كانت هذه الأسباب جميعها عاملا حاسما فى قولنا أن هذه الرواية أتيحت لها فرصة كبيرة لأن تجسد أضخم مآسى

الإنسان العربى . ومن هنا التناقض بين كونها تضيف شيئا جديدا إلى الشكل الروائى فى الأدب العربى ، ولكنها ليست من علامات الطريق — التى يتركها فن الرواية عادة — والتى تدل على إحدى أزمات وجودنا المعاصر . ومع هذا فهى تمثل أحد ظلال أزمة المثقفين العرب .

وأزمة المثقفين هى القضية البارزة فى الأعمال الروائية الحديثة للجيل الحالى ، ولكنها تختلف فى انعكاساتها على هذه الأعمال . وربما كان هذا الاختلاف أمراً جوهريا باختلاف كل كاتب عن الآخر . ولكننا فى هذه الحال كنا نأمل أن تكون مجموعة الخطوط التى ترسمها الرواية عند أبناء جيلنا تلخيصا عميقا للأزمة ، غير أن الأعمال التى بين أيدينا تقول شيئا آخر .

فى رواية « حافة الليل » التى صدرت عام ١٩٥٤ للكاتب المصرى أمين ريان ، نستشعر أن أزمة المثقف فى بلادنا معزولة تماما عن أزمة المجتمع الذى يتنفس هواءه المثقفون . وعزلة « حافة الليل » عن المجتمع المصرى لا تقترب من عزلة « السجين » إلا من حيث كونها تجاهلا — بصورة شبه مطلقة — لما تغلى به المنطقة العربية من أزمات . فالرواية تقدم لنا تجربة ذاتية لفنان يضيف إلى موهبته قواعد الفن وأصوله فى مراسم كلية الفنون . وذاتية التجربة هنا ليست بالمعنى الفنى المفتوح أى أن تكون ذات أصالة خاصة اكتسبتها من سمات الفنان الشخصية ، ولكنها مرتبطة فى اللحظة نفسها بالخيوط التى تصل بين هذا الفنان والبيئة الحضارية التى يعيش بين جدرانها . فالفنان آدم يقع فى هوى الموديل « أطاطة » وهى فتاة فقيرة تتعرى من ثيابها أمام طلبة الفن من أجل كسرة الخبزة لا لشىء آخر . وكان من الممكن أن تكون هذه اللقطة المختارة بعناية شديدة بداية الغوص فى أعماق المأساة . ولكن الكاتب عزل كلية الفنون عن العالم ، وانشأها فوق جزيرة مهجورة . فاكتفى بأن يخبرنا أن صديقه شوقى ارتكب « الخطيئة » مع حبيبته « ولى » السيدة المتزوجة ، ومن ثم لم يجد مناصا من الهرب . وأن صديقا آخر أحب « موديل » أخرى ، وهربا . وأن طاطا نفسها حين رأت نذلا ادعى حبها فيما مضى ، يوزع صورها الفوتوغرافية العارية وقد الصق إلى جانبها رجلا عاريا كذلك ، هربت !

وهكذا فالهرب هو المظهر الخارجى للمأساة التى عرفها آدم ، منذ بدأت هوايته للفن إلى أن انضم إلى جماعة دينية ، إلى هجرة هذه الجماعة . على أن الفنان توقف

عند حدود المظهر الخارجى وحسب ، فلم تكن ثمة رابطة بين أشكال الهرب هذه، وما يئن تحت وطأته المجتمع من عذاب . لقد فهم أمين ريان معنى التجربة الذاتية على نحو مغاير لمعناها التحقيق فاعتقد أنها التجربة الممزقة الأوصال التى قد تربط بين الفرد والجماعة ، أو الفرد والبيئة ، بل بين الفرد والزمن . فنحن نلحظ أن مشكلة الزمان والمكان فى العمل الروائى ليست كامنة فى المعنى البسيط الساذج للتاريخ والجغرافيا . إن قضية « الزمن » فى المستوى العلمى أو الفلسفى ، مشكلة كبيرة . ومن يتصفح « البحث عن الزمن الضائع » لبروست يكاد يشعر بأنها قضية الإنسان الوحيدة . أما أمين ريان فلا يعالج « الزمن » فى « حافة الليل » وإنما يهمله إهمالا تاما غير مقصود «القصد الفنى » فيجىء هذا المزيج من التجربة الذاتية والدلالة الرومانسية للمأساة فى اطار من التجريد الذى لا يرتفع إلى مقام الرمز . وهو هنا قريب للغاية من نجيب محفوظ فى قصة « السراب » فأحداثها التى تدور خارج الزمان والمكان لا تدل على شىء خارج هذه الأحداث . بل إن الحدث الروائى نفسه يختلف من الرواية ذات الحدود الزمنية إلى الرواية التى حطمت هذه الحدود. ومن هنا تختلف « حافة الليل » عن رواية « المعركة » للمؤلف نفسه فى كونها خلت من الحدث الروائى بمعناه الفنى . إذ نراه فى القصة الأولى مجموعة من الوقائع المتصلة ببعضها البعض ، المنفصلة عن العالم .

إلا أن ذاتية التجربة ورومانسيتها ولا محدوديتها فى « حافة الليل » كانت مقدمة ممتازة لعمل لم يتم فى « المعركة » . إما دلالتها بالنسبة لأزمة المثقفين ، فإنها تتحدد فى الإطار السلبى ذاته الذى شاهدناه فى « السجين » . وهو أن مثل هذه الأعمال بمثابة الظلال الباهتة للأزمة ، وليست صورا حقيقية لها .

هناك اتجاه أخر فى رواية الشباب ، لا ينعزل عن المجتمع ، وإنما يلتصق بهموم البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية المعاصرة التصاقا ملحا . وهو اتجاه غير متجانس مطلقا . فبينما نجد كاتبا هو القصاص السودانى أبو بكر خالد يلح على المحنة السياسية فى إحدى مراحل تطور بلاده ، نجد كاتبا مصريا كصالح مرسى يلح على المحنة الاجتماعية ، ونجد كاتبا ثالثا هو حليم بركات — لبنانى — يرى فى العنصر الإجتماعى والعنصر السياسى مدخلا رائعا إلى المأساة الإنسانية الشاملة من خلال لجيعتنا فى فلسطين .

والفروق بين عناصر هذا الاتجاه وتفاصيله الصغيرة شديدة الأهمية وبالغة الخطورة . فقصة « بداية الربيع » لأبى بكر خالد تجمع بين خصائص نجيب محفوظ (الموضوعية فى التصوير — التتبع الطولى للشخصيات والأحداث فى مجرى الزمن — التوازى المحكم بين الخط السياسى والمستوى الاجتماعى) وخصائص عبد الرحمن الشرقاوى (ريبورتاجية الرواية : فى التعميم ، وتجاهل التشابك المعقد بين العلاقات ، وتورم العنصر السياسى) . . ويضيف مؤلف « بداية الربيع » إهماله التام للتكوين النفسى للشخصيات ، وبلورته للتيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية فى الأطر التقريرية المباشرة (وكان يمكنه بلورة هذه التيارات فى أحداث غير اجتماعية أو سياسية) فهو يقدم لنا ثلاث نماذج أسياسية للشباب السودانى ، ونموذجين للفتاة السودانية .

النموذج الأول « صديق » الشباب المتدين الذى يعانى من هول التناقض بين رغباته الحسيه وتعاليم جماعته الدينية وبين انتماء أبيه إلى حزب الأمة وآراء زملائه الطلبة فى خيانة هذا الحزب . وفى البداية ظل « متعجبا من شخصية صديقه محمد ، فهو قد اعتاد أن يجد صعوبة فى فهم الطلبة الديمقراطيين الذين يؤمنون بالجبهة . . ولكن محمد مع انتمائه الفعلى للجبهة يبدو مهذبا رقيقا لا يجرح شعور إنسان»(ص٣٣) و«مواقف الجبهة تربك الإنسان . كيف تؤيد حزب الشعب وهو الذى يتعاون مع حزب الأمة » ولكن حزب الأمة نفسه ، هل هو حزب خائن ؟ وإن كان ذلك ، فهل كل أعضائه خائنون ؟ والدى يكسب قوته من عرق جبينه ... كيف يكون والدى خائنا ؟ » (ص ٥٧) ولحل هذا التناقض الذى يكوى أعماق صديق ، يلجا الكاتب إلى التعميم فيقول على لسانه (لسان الدرويش المتدين !) : « وجدت ظروفا كثيرة جعلتنى استخف بهذا التعصب »(ص ٩٦) . النموذج الثانى هو شقيقه مبارك الذى لم يتلق تعليما يذكر ، وحين يتزوج من « صفية » يعلم أنها كانت تحب شابا قتل فى إحدى المعارك الوطنية ، وتنتهى المشكلة عند المؤلف بأن يصارح مبارك زوجته قائلا « أرجو أن لا تخافى منى ياصفية بعد الآن ، وأن لا تنسرقى من أمامى لحظات بكائك ، فأنا أيضاً أحب الهادى — حبيبها الأول — وأتألم لما أصابه »(ص١٦٣) والغريب أن شفتى الزوجة العاشقة لذكرى حبيبها الأول تنفرجان عن بسمة تضىء وجهها ! . . والنموذج الثالث هو « محمد » الشاب المنتمى إلى الجبهة الوطنية الذى

هانى مزويلات اضطهاد حرية الفكر والسياسة فى بلاده ، فيصبح يوما بلا وظيفة ، بينما تخطب حبيبته (شقيقة صديق) إلى أحد الأثرياء ، فتقوم بدور بطولى هو الإضراب عن الطعام ، وتنجح خطتها ويرفض أهلها العريس الثرى فى أسف . وفى الوقت نفسه يكون « صديق » قد وقع فى هوى عزة شقيقة محمد . . لتكتمل المعادلة فى ذهن المؤلف والقارىء معا .

والحق أن قيمة هذه القصة فى نظرى ترتفع كثيرا كلما تذكرت أنها تؤرخ لميلاد الرواية العربية فى السودان . وأنها كتبت باحساس عميق الاصالة فى وجدان الكاتب إزاء المشكلة السياسية التى يخوضها مجتمعه ، كما صورت موقف المثقفين من هذه المشكلة ، وإن لم تتوقف عند أزمة هؤلاء المثقفين أنفسهم ، ولو من خلال المحنة السياسية . فلقد شعرت طوال قراءتى للرواية بمتعة الحصول على الخريطة السياسية الدقيقة لازمة الحرية فى السودان ، وإن لم يستطع المؤلف أن يرتفع عن مستوى الرسم البيانى إلى أبعاد الأزمة فى وجدان شخوصه وثنايا الاحداث بأخاديدها البعيدة الغور فى أعماق النماذج الإنسانية التى عرضها بالتصوير الصحفى والأمنيات الخافقة بين الضلوع ، أكثر من اهتمامه بالتحليل الفنى العميق .

ما صالح مرسى الذى سبق أن أعطانا فى مجموعته القصصية الأولى « الخوف » ملامح التجربة الهادرة فى وجدانه ، عندما عاش مرحلة هامة من عمره فى البحر ، فإنه يعود فى روايته الأولى أيضا « زقاق السيد البلطى » ليعمق فى وجداننا التجربة نفسها بصورة أكثر جدية .

و « زقاق السيد البلطى » تلتقى مع « السجين » فى البناء الملحمى القريب من الأسطورة . تلتقى الروايتان من هذه الزاوية فى نقطة محددة هى أسطورية الشكل الروائى ، ثم تختلفان بعد ذلك فى أن « السجين » شديدة التجريد ، بينما « الزقاق » حميمة الالتصاق بالواقع . فهى تحكى فيما يشبه الحلم ، قصة هذه الأسرة البلطية التى مات عائلها غريقا ، وإن كانت الأسطورة تقول إن إحدى عرائس البحر جذبته إلى قاعه ، وأنهما ما يزالان يعيشان فى سعادة . والأسرة ليست بحاجة إلى إثبات الأسطورة بعد أن راجت بين الناس رواجا مذهلا ، وأصبح الجميع على يقين من غير أن مشكلات عديدة تواجه الأسرة بعد وفاة السيد البلطى ، ففى كل

صباح لا يسلم « حنفى » الابن الوحيد للسيد البلطى من موال الزواج الذى تفاتحه به الأم يوميا . بينما هو يريد أن ينتظر حتى تتزوج « عائشة » شقيقته الدميمة ، وحينئذ يحقق أمنيته بالزواج من ابنة خاله « زوبه » التى تسكن وحدها مع والدها « الريس صادق » فى الغرفة المقابلة من المنزل نفسه . وهناك خاله « حموده » المريض بصدره على الدوام لأنه لا ينفذ نصائح الأطباء ووصية « السيد أفندى الباشتومرجى » بأن يرحل عن الاسكندرية إلى القاهرة حتى يستشفى صدره فى مكان جاف . وهناك عمه « المعلم محمد » كبير عائلة البلطى حاليا (حوالى عام ١٩٣١) الذى يبلغ السبعين من عمره ، ويعانى الكثير من ابنه محمود الذى يقضى لياليه حتى الصباح فى « بوظة » عاشقا إحدى المومسات « كايداهم » . ولم تتجسد هذه المشكلات وتنبض الألم حتى شاع بين الصيادين من البلطية وغيرهم أن « المعلم عبد الموجود حمدان » شارك واحدا من الإنجليز فى شراء سفينة صيد تغرق السوق بالسمك ، وبأسعار لا يمكن أن تنافس بواسطة القوارب الصغيرة التى يملكها البلطية وغيرهم . كان هذا النبأ صدمة هائلة للرجال ، ولكنهم سرعان ما تخدرت حواسهم بما يتهامس به الجميع من أن « حنفى » ورث عن أبيه سرا يحقق المعجزات ، ويحول قطعا دون وصول السفينة المزعومة .

ويغتاظ « حنفى » من هذا المخدر الذى سرى فى شرايين الرجال ، وإن كان بين الحين والآخر يذهب إلى الشاطىء وينادى « السيد البلطى » . عاد أخيرا ليقول « الله يرحمك يابا » فقد تسرب إليه مع الأحداث ما يشبه اليقين بأن والده قد مات . ومن ثم يبحث « حنفى » مع الأسرة عن الحلول العملية للأزمة ، فيقترح الموافقة على سفر خاله إلى القاهرة ليفتح « دكانا » لبيع السمك ويخصصون هم ما يصيدونه للبيع فى القاهرة . وفى اللحظات التى تصل فيها السفينة تكون « البوظة » فى مأتم ، فقد ذبحت « كايداهم » بسكين أحد البلطجية عندما رفضت دخوله بيتها ، حيث كان « محمود » بالداخل يعيش ليلته الحقيقية الأولى بعد أن زفه إليها رفاق العمر . وفى اللحظة التى ينتهى فيها الرجال من تنظيم شؤونهم بالموافقة على سفر « حموده » يدخل حنفى و السيد أفندى يعلنان خطوبة هذا لعائشة ، فيمد المعلم محمود يده إلى الريس صادق طالبا يد زوبة لـ « محمود » فيوافق الجميع وسط

ضجيج التهانى والقبلات والأحضان ، بينما كان قلب حنفى يتلوى بين ضلوعه بعد أن هوت أحلامه فى قاع المفاجآت المظلم .

والرواية — فى هذه الحدود — متأثرة إلى حد كبير بالرواية العربية فى مصر ، فالتكتيك لا يخرج عن المألوف فى الصياغة الروائية عندنا . ولست أوافق يوسف إدريس فى تعليقه بصفحة اليوميات بجريدة « الجمهورية » من أن الرواية تتضمن بعض المبالغات ، فهى كما قلت تقترب من الجو الأسطورى الذى يستمد من الواقع كل جزئيات الحياة اليومية ، ولكنه يحتفظ لنفسه بهذا الشموخ الذى تتجاوز به القصة حدود الزمان والمكان ، فاذا كان صالح مرسى لم يضف جديدا إلى دقائق الفن الروائى أو خطوطه العامة ، فانه أضاف هذه النكهة الخاصة بالتجربة الجديدة الرائدة فى أدبنا الحديث ، تجربة الحياة على الشاطىء . . فأنا أعتقد أن هذا القطاع الإنسانى الحى الذى عالجه صالح مرسى فى روايته لم يعرف طريقة إلى أدبنا من قبل . ولهذا السبب تكتسب « زقاق السيد البلطى » دلالة مميزة فى إثرائها الرواية العربية المعاصرة بتجربة عظيمة أراها بداية الطريق إلى فتح عوالم جديدة أمام كتاب الرواية فى بلادنا .

لم أتحدث كثيراً عن المضمون الاجتماعى الملح فى قصة صالح مرسى لأنى لم أقصد فى هذا البحث إلى دراسة إحصائية . وإنما وددت أن أسجل طبيعة المرحلة التى قطعها هذا الجيل فى الفن الروائى . ولذلك لن أتوقف كثيراً عند أهم عمل روائى صدر عن أحد أبناء جيلنا هو الكاتب حليم بركات ، ولم يسبق لى قط أن طالعت له شيئاً سابقاً على روايته « ستة أيام » بالرغم من أنه أصدر قبل ذلك رواية « القمم الخضراء » ومجموعة « الصمت والمطر » ، أقول إننى لن أتوقف الآن عند هذا العمل الهام طويلا ، فسوف يرد عنه الحديث تفصيلا فى موضع آخر(١) وأكتفى الآن بتسجيل أهم النقاط التى تثيرها رواية « ستة أيام » أمام الباحث فى مقدمات الرواية العربية الجديدة ، فالمؤلف عميق الصلة بالأدب العربى ، ولكنه لا ينحدر

---

(١) راجع كتابى « أدب المقاومة » — دار المعارف بالقاهرة — ١٩٧٠

بنفسه إلى هاوية التقليد والمحاكاة ، وإنما هو يستمد من هذا الأدب أعمق أسراره الفنية والفكرية ، ليصوغ بعدئذ فناً عربياً أصيلا لا يتخلف عن مرحلتنا الحضارية ولا يتجاوزها ، ولا ينفصل عن روح العصر ولا يفتعلها . فروايته — بحق — أول عمل أدبي يرتفع إلى مأساة فلسطين ، من ناحية ، ويجسد بضراوة ووحشية أزمة المثقفين العرب الحقيقية ، ويتجاوز الأبنية الروائية عند الجيل السابق من الكتاب العرب .

إن قضية سهيل — إحدى الشخصيات الرئيسية — تتألق فى أتون أشرف معركة تخوضها الكرامة العربية ، فى لحظة الدفاع المستميت من جانب (دير البحر) بلدته التى أنذرها الأعداء بأن تستسلم خلال أسبوع . إنه يناقش والدة حبيبته فى أمر العلاقة القائمة بينهما ، العلاقة التى يزجرهـــا اختلاف الدين من ناحية والفوارق الاجتماعية من ناحية أخرى ، والتقاليد القدسية التى تحيط والد الفتاة الذى استشهد بهالة الشهداء من ناحية ثالثة ، تقول الأم بعد حوار طويل نفرت خلاله مراراً من المنطق الذى يناقشها به :

« — الأعداء على الباب ، ونحن نتلهى بكلمات لا معنى لها .

— الأعداء ليسوا المشكلة وحدهم . لنا أعداء فى الداخل أيضاً . وقد فشلنا حتى الآن أمام أعدائنا فى الخارج لأننا تجاهلنا أعدائنا فى الداخل » (ص ٣٧) .

ثم يناقش عمه المتدين فى موقفه الصوفى من الحياة . « ليس المهم أن نبحث عن الحقيقة التى ندركها بالاختيار . من أجلها قد نقلق . لا بأس . العلم وسيلتنا . كاد يكون توماً أبانا لو لم يتخل أن يضع أصبعه فى الجرح (ص ٦٤) . وعندما تغريه إحداهن بالهرب قبل الموت ، فى سبيل التجار والمخادعين ، يصرخ فى وجهها : « هذه أرضنا . فيها نجوع وفيها نشبع . فيها نعيش على هامش الوجود ، وفيها يمكن أن نعيش فى قلب الوجود » (ص ٩٦) . « الحياة تحتاج إلى جرأة أكبر قد يكون من الصعب أن ينتحر الإنسان ولكنه من الأصعب أن يواجه الإنسان الحياة . الانتحار رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم » (ص ٩٧) . وخلال الستة أيام يعيش سهيل أعمق لحظات عمره بين أحضان لمياء تارة ، وأحضان ناهدة

تارة أخرى ، وبين جدران زنزانة الأسر والتعذيب أخيراً . ولكن صدقه العميق مع النفس وهو يغلى شهوة فى صدر حبيبته — بينما الأعداء على الأبواب — هو الصدق نفسه الذى جعله يتحمل فى إصرار الأنبياء أهوال التعذيب فى الأسر فلايفه فمه بما يحمل من أسرار المعركة . وحليم بركات بتقديمه هذا النموذج من خلال الإطار الفنى الممتاز ، لا يرتفع إلى مستوى مأساة فلسطين وحسب ، وإنما يتجاوز القالب الروائى العربى المعاصر إلى بناء جديد يستمد أغلب عناصره من الحصيلة الفكرية الضخمة التى تصل بينه وبين حضارته برباط عميق . ولا تنخفض عن مستوى العصر . والفكر هنا لا ينعزل عن التعبير ، فقد كانت الرؤية السياسية السطحية فيما مضى أما شرعية للأدب السياسى السطحى . ولكننا هنا مع رواية « ستة أيام » نلتقى بأزمة المثقفين وأزمة المجتمع والمحنة السياسية ، فى مزيج بالغ الدقة والاحكام يعتمد على الصدق الفنى وحده ، ولا يعير الصدق الأخلاق أى التفات ، ولذلك لا يطغى أحد العناصر فى العمل الفنى على بقية العناصر فيصيبه بالتضخم الكلى أو التورم الجزئى .

وقد تعود النقاد العرب على أن يستعيروا من النقد الأوروبى تعبير الرواية القصيرة أو القصة القصيرة الطويلة لهذه الظاهرة الأدبية التى تقف من ناحية المظهر السطحى — عدد الصفحات — موقفاً وسطاً بين الرواية والأقصوصة . ولئن كانت لهذه التسمية مسوغاتها الخاصة فى تاريخ الأدب الأوروبى ، فاننا نلاحظ فى الآداب الأوروبية والأمريكية والعربية على السواء أن هذا البناء القصصى ينفرد بخصائص معينة تفسح له مكاناً خاصاً فى مجال الخلق الفنى والنقد الأدبى معاً . ولقد كانت اللص والكلاب تجربة رائدة فى اكتسابها الشىء الكثير من تلك السمات الذاتية الخاصة بذلك الشكل الأدبى الجديد ، الأمر الذى أوقع بعضاً من نقادنا فى حيرة من أمرها لأن مقياسهم فى التقويم كان ذلك التعريف الوسط بين الرواية والقصة القصيرة .

ونحن نستقبل رواية « حادث النصف متر » لصبرى موسى تجربة ثانية من جيل يختلف اختلافا بعيد المدى عن جيل نجيب محفوظ . ولعل نقطة الالتقاء بين الجيلين عند هذا الشكل الأدبى ، هى أنهما يستظلان معاً بمأساة عصر واحد

فى انعكاسها الحاد على إحدى نقاط التحول التاريخية فى حياتنا العربية . غير أنهما سرعان ما يفترقان فى تفاصيل ظل المأساة على العصر ، فنلتقى مع صبرى موسى وجها لوجه مع أزمة جيلنا الذى دبت فى شرايينه الحياة مع ارهاصات الحرب العالمية الثانية .

كانت قصص صبرى موسى القصيرة تمهيداً أصيلا لروايته «حادث النصف متر» فنحن نلتقط بعضاً من عناصرها الفنية والفكرية ، مبعثراً هنا وهناك ، لم يكتمل عوده الفنى بعد . والأقاصيص التى شغل بها المؤلف جزءاً من كتابه الجديد خير دليل على ذلك . فالثورة على حضارة الآلة فى «المدينة» والقيم القديمة فى «الفرح» واللامعقولية فى «لست متأكداً» . هذه الثورة لم يتواءم مضمونها التراجيدى مع القوالب الفنية التى تمددت خلالها ، فكانت أقاصيص صبرى أقرب إلى التحقيق الصحفى أو الصورة الأدبية .

من الفن الصحفى استمد الكاتب أسلوبه السريع الخاطف الذى يعتمد أساساً على الفقرات القصيرة . ومن الفن الأدبى أضاف إلى هذه الفقرات قوة الإيحاء الذى يدعونا إلى التأمل بدلا من المرور العابر . ولكن اجتماع العنصر اللغوى على هذا النحو ، مع العنصر الفكرى الذى ينضح بالمأساة كانت تنقصه عناصر أخرى كثيرة تتصل بالوعى التعبيرى والوعى الاجتماعى حتى تتاح لها جميعا فرصة النضج والاكتمال فى الشكل الفنى المناسب . وقد أدى نقصان هذه العناصر إلى تسطح التجربة الإنسانية فى بعض القصص ؛ فكان طابعها السائد هو طابع الريبورتاج ، كما أدى بكاتبها إلى التوقف عند حدود التأمل والاستغراق فى اللحظة الساكنة ، مما أصاب قصصاً أخرى بالفتور وأحياناً بالخمود . ولكن هذه المحاولات كانت بمثابة حقل التجارب الإبداعية عند صبرى موسى فى بحثه الدائب عن نفسه كفنان يعانى مأساة عصره وقضايا مجتمعه وأزمة جيله ، كما يعانى مشقة الوصول إلى الصياغة القادرة على امتصاص هذه النبضات جميعاً .

إن تراجيديا الإنسان المعاصر ، تنبع من إحساسه الحاد بالقلق ، وعبث الوجود الإنسانى ، وغربتنا فى هذا العالم . وقد تولد هذا الإحساس فى عصرنا ، كنتاج

معنوى للحروب العالمية الساخنة والباردة ، والتقدم العلمى المذهل فى مجالات التكنيك ، والتخلف المدمر فى مجالات الوجدان . ولقد كان الإنسان الأوروبى والأمريكى من أوائل ضحايا العصر ، لقربهما الشديد من ميدان المأساة ، بل لوجودهما فى قلب التراجيديا . أما الإنسان الشرقى فقد شاءت ظروفه التاريخية أن تخدر أحاسيسه أمداً طويلا ، عن الإحساس بضراوة التراجيديا المعاصرة ، إذ تكاثفت قوى الاستعمار الغربى والأنظمة الإجتماعية المتخلفة ، على الصعيدين المادى والمعنوى فى خنق مراكز الحساسية فى كياننا الحضارى . إلا أننا الآن — ومنذ عشر سنوات تقريبا — نجتاز مرحلة دقيقة فى تطور المجتمع العربى ترهف أعصابنا ارهافاً بالغ الحده ، لأنه يختلف عن المرحلة الحضارية التى تجتازها أوروبا وأمريكا فى أن مرحلتنا نقطة انطلاق وتوثب ، وانسلاخ عن التخلف .

ومن أعماق هـذه المرحلة العصيبة الدامية ، يكتب لنا صبرى موسى « حادث النصف متر » فهى تعبير مأساوى حاد عن جيلنا الذى تمزقه مرحـــلة حضارية جديدة لم يستقبلها مجتمعنا بمقدمة نفسية فى المستوى الحضارى الذى تدعمه أرضية فكرية معقولة . لذلك تخير الفنان عناصر عمله الأدبى من المناخ التراجيدى للمجتمع : فالشخصية الأولى فى القصة لشاب تجاوز الثلاثين من عمـره بقليل ، ينتمى إلى الطبقة التى يواصل سكانها التسلق زاحفين فى التواء وخبث على أعتاب الطبقة العليا ، فى حين أن القلق يطحنهم ، لأن الرعب من السقوط فى الطبقة السفلى لا يزايلهم لحظة واحدة . ولا يسلك الكاتب فى هـــذه الشخصية سرداً تقليديا لتاريخها الاجتماعى بل يلتقط من ركام ذلك التاريخ بعضا من الزوايا الخادمة للمحور الرئيسى فى القصة . أى أنه حين يبدأ من النهاية التى ينحنى فيها رجل طويل ، يطلب إليه أن يترك له حبيبته لأنه سيتزوجها ، حين يبدأ من هنا لا يسلك الطريق التقليدى الذى عرفته الرواية والقصة السينمائية حينا من الزمن ، عندما يلح الماضى على إحدى الشخصيات ، فتتذكر تفاصيله ، وتنتهى القصة أو الفيلم عند نقطة البداية . كلا . . إن مؤلف « حادث النصف متر » لا يمضى على هذا النسق فى صياغة قصته ، فهو يبدأ بهذه الصورة ، ويبرزها فى كل مشهد جديد ، فى أثناء السياق التعبيرى للقصة ، ولا يعتمد على التسلسل التاريخى المنظم فى السرد . وإنما هو يفتتح طريقاً تعبيريا جديداً يمت بصلة قرابة حاسمة إلى المونولوج الداخلى . هذه

الوسيلة التعبيرية لا تجعل منه تدفقاً نفسياً بلا ضوابط أو حـدود واعية سوى ضوابط التعبير وحدود الاختيار الفنى . ويلجأ الفنان غالباً إلى هذه الوسيلة حين يكون البنيان الداخلى للشخصية هو جل ما يستهدفه من كشف وجلاء فى ثنايا العمل الأدبى. وهكذا تنتقل بنا الشخصية الأولى فى قصة صبرى موسى من صورة الرجل الطويل الذى ينحنى لها وفقاً للقواعد العصرية، ويستأذن منه أن يبتعد عن حبيبته، لأنه — شخصياً — سيتزوجها ! ينتقل بنا فارس المأساة من هـذه اللقطة إلى ذلك الوقت البعيد الذى وصلت فيه دماء جندى فرنسى إلى عروق ريفية صغيرة صاخبة الروح لـكنها منكسرة تميل إلى الحزن « ولم يكن سهلا أيامها أن أدرك أن هذا المزاج المتقلب سيؤدى بى فى النهاية إلى أن أفقد حبيبتى بهذه الطريقة العصرية المهذبة » .

وفى الثالثة من عمـره كان يلعب عروسه وعريس مع ابنة الجيران ، فرآهما والده «وفى اليوم التالى سمعت صوته على السلم وهو يزعق لجارتنا بأن تبعد ابنتها عنى لأنها سوف تفسدنى » . ولـكنه فى الخامسة عشرة عرف اللعبة على حقيقتها ، عرفها خلف جدران بناء لم يكتمل، وفى أحضان فتاة لم تكتمل فى المـايوه الأحمر. عرفها أيضاً حين سمع أن الفتاة تزوجت بعـــد ذلك « وتبين لى أن البنت يمكنها أن تلعب اللعبة مع رجل ، ثم تتزوج رجلا آخر » . وفى الخامسة والعشرين ، التقى بأخرى فى حيز مكانى ضيق يبلغ نصف متر أثناء اهتزاز الاتوبيس وتعلق ذراعها بأحد ذراعيه. وكان هذا اللقاء هو بداية التعارف بين الشخصية الأولى والشخصية الثانية فى القصة. وطبقاً لقواعد الحب العصرية ، ولأن كلا منهما لم يكن متيقنا من الآخر بعد « كان من الضرورى أن نلتقى كل يوم » . ولقد أبدع الفنان حقاً فى تحويل هذه اللقاءات إلى بوتقة شديدة الضيق والحرارة تنصهر خلالها هذه الـكيانات المضغوطة بعنف تـكوينها القلق . « فلم نـكن نستشعر فى اللقاء بمجرد لحظات عامرة بالنشوة ، بل كنا نلتقى مع عديد من علامات الاستفهام : هل هو يحبها ؟ ما أبعاد تجربة الحب ؟ وما الزواج ؟ والصداقة ؟ و.. و » هذه الغرف المغمورة التى شهدت غليان الدماء الحقيقى وغيبوبة الانتشاء الساحق لشاب وفتاة ، فى المرحلة الثالثة من العمر يشعران بالعزلة النفسية فى هـذا العالم الـكبير ، المدهون — فقط — بالحضارة ، إنهما يعيشان عمرهما تحت وطأة القيم القديمة ، فيتمزقان بين جذب

القديم و«شدة الجديد» لأن أرضاً صلبة من الوعى ليست قائمة، ليست هناك همزة وصل قوية فى اللاشعور بين القديم والجديد. لذلك يرتاب الفتى من تجارب فتاته السابقة، وينكر عليها أن تحمل من لياليه معها، فيطلب إليها أن تجهض الحمل الوهمى! أجل. فقد أوهمته بالحمل، لتستوثق من حبه لها، لتمتلك مصيره. وتخطط مستقبله. وعندما يصيب القلق معدتها بالقرحة، يستأصل الطبيب جزءاً منها، وكأنما بتر أيضاً شيئاً آخر من ضميرها. هذا الشىء الآخر، نطق به الرجل الطويل الذى كان يرسل إليها الزهور طوال فترة مرضها، والذى كانت تهدد به حبيبها. نطق به عندما انحنى الشاب يطلب إليه أن يبتعد عن حبيبته، لأنه سيتزوجها. «وبعد شهرين سمعت أنهما قد تزوجا. بهذا أيها السادة تنتهى قصتنا. نحن الذين خلال اهتزازة مفاجئة فى أتوبيس التحشرج التقينا».

والمؤلف يصف هذا العمل الأدبى فى مقدمة عنوانه بأنه «قصة حب بسيطة». والحق أن بساطتها تقف عند حدود البناء التعبيرى، والتجربة الإنسانية العادية. تقف عند سرعة الحركة بين الأحداث والشخصيات، وعدم الالتفات إلى التكوين التفصيلى للشخصية أو الحدث، والالتفات الشديد الحساسية للتجربة كلها. إن الفنان لم يذكر إسما للبطل أو البطلة، ولم يستغرق فى رسم ملامحها الخاصة. ومع ذلك فهما يحفران فى وجداننا تمثالا ضخما لمأساة عصرنا.

أجل، مأساة العصر الذى يتيح الفرصة كاملة للفتى والفتاة، فإذا بهما يعيشان شيئاً غريبا عن الحب، شيئا أقرب إلى نزوة المغامرة عند الرجل، وأقرب إلى الامتلاك الفردى الضيق عند الأنثى. ذلك أنهما لا يطمئنان إلى شىء فى هذا الوجود. قيم الأمس تتبخر مع العلاقات الاجتماعية الوافـــدة مع التجارب السابقة (للرجل المجهول) فى حياة المرأة، وتتهاوى تلك القيم مع البناء الذى لم يكتمل وأحضان ذات المايوه الأحمر فى حياة الشاب. أما قيم اليوم «لا شىء حقيقى وثابت ودائم. إن كل شىء يتغير دون أن يدرى أحد». ولا شك أن صبرى موسى — فى هذه الكلمات الأخيرة فى القصة — يبلور موقفاً محدودا من الأزمة. هو موقف القلب المذبوح من الفجيعة الحية الدائمـة. موقف المسيح الجديد على خشبة الصليب، لا يملك سوى غفران الخطايا. جاء هـذا الغفران حزينا ملتاعا ينوح على الثمرة السوداء المتدلية فى أعماق قلبه، جاء متأرجحاً بين الأسلوب الخاص

المؤلف الذى يعتمد على الفقرات القصيرة المعبرة بالإضافة إلى خضوع القصة لمقومات النشر الصحفى . هذا الغفران الدموى ، هو كل ما يقدمه صبرى موسى لمأساة عصرنا، دون أن يعنيه لحظة واحدة أن نفيق على معنى وجودنا ، أو نكتشف دلالة هذا الوجود .

وبعد ، فليس هذا العرض إلا إشارة عاجلة إلى جيلنا والرواية ، حاولت فيه أن أتلمس ملامح هذا الفن عند الأدباء الشباب ، حتى نستطيع نقاداً وباحثين ، أن ندرس بالتفصيل هذا الانتاج على ضوء ما يمكن أن يجيب به المستقبل عما جاء فى صدر هذا المقال من تساؤلات * .

* * *

---

* نشرت هذه الدراسة لأول مرة عام ١٩٦٣ ومنذ ذلك الحين عرفت الرواية العربية جيلا كاملا جديدا من الكتاب يستحقون فى تقديرى بحثا طويلا مفصلا خاصاً بهم .

فهرس

مؤلفات غالى شكرى

١ ــ سلامة موسى وأزمة الضمير العربى ... الطبعة الثالثة
٢ ــ أزمة الجنس فى القصة العربية ... ... « الثانية
٣ ــ المنتمى : دراسة فى أدب نجيب محفوظ « الثانية
٤ ــ ثورة المعتزل : دراسة فى أدب توفيق الحكيم (نفد)
٥ ــ ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ... ... « الأولى
٦ ــ أمريكا والحرب الفكرية ... ... (نفد)
٧ ــ شعرنا الحديث : إلى أين ؟ ... ... « (نفد)
٨ ــ أدب المقاومة ... ... « الأولى
٩ ــ مذكرات ثقافة تحتضر ... ... « الأولى

ترجمــات

١ ــ أدب المقاومة فى فيتنام ... ... (نفد)

• يهم المؤلف أن يشير إلى أنه استبعد من قائمة مؤلفاته مجموعتان من المقالات هما « كلمات من الجيزة المهجورة » و « ثورة الفكر فى أدبنا الحديث » فقد قرر بعد نفادهما ألا يعيد طبعهما ، وإنما هو قد أدرج بعض موادها فى كتب أخرى ، والبعض الآخر قام بتوسيعه وتنقيحه ، ورأى فى البعض الأخير أنه قد استنفد أغراضه .

رقم الايداع بدار الكتب
١٩٧١/١٧٤٨

دار الهنا للطباعة ت : ٧١٣٢٧